

LA RAGIONE

DELLA

MUSICA MODERNA

LA RAGIONE

DELLA

MUSICA MODERNA

PER

N. MARSELLI

Ma vie est la vôtre, votre vie est la mienne, vous vivez ce que je vis; la destinée est une. Prenez donc ce miroir, et regardez-vous-y. On se plaint quelquefois des écrivains qui disent moi. Parlez-nous de nous, leur crie-t-on. Hélas! quand je vous parle de moi, je vous parle de vous. Comment ne le sentez-vous pas? Ah! insensé, qui crois que je ne suis pas toi!

HUGO - *Les Contemplations*.

NAPOLI
ALBERTO DETKEN LIBRAJO
Largo di Palazzo
1859

A cura di Raffaele Ghio

A TE

GUGLIELMINA WALTER

QUESTE MEDITAZIONI E QUESTI PALPITI

A TE

CHE L'INDEFINITO DELLA MELODIA

MI CONFIGURI

Prologo.

—

Ove muove questa folla la quale si urta per le vie e fa capannelle? V'ha chi s'incammina dinlato alle cure del suo carico, e chi incede a zonzo per uccider la mattana: chi studia il passo per soccorrere un fratello, e chi lo rallenta ruminando egoistici disegni: chi serve e chi impera: altri contemplando le bellezze della Natura riposa la mente affaticata, ed altri si tempra a nuove imprese: quale porta sul volto il fastidio della gioja, e quale l'orgogliosa voluttà del dolore: quegli, miserabile, è gonfio del suo cocchio e de' suoi ciondoli, questi, ricco, superbisce de' suoi logori panni: a dritta una brigata di spensierati sciupa l'eredità degli avi, a manca un pallido artigiano trascina il corpo per guadagnar pane da sostenere i suoi figliuoli: qui un crocchio discorre di Arte, e là a dirimpetto un altro di Borsa: da un canto parla alto la vanità dello stemma, dall'altro umile il tesoro della Virtù. Lontan lontano approda una nave da cui veggonsi vomitare diverse maniere di stoffe, e lunghesso il lido sghignazza il mercatante lieto de' suoi trionfi; qui vicino, in un misero ed oscuro chiassuolo, erra una donna vestita di nere gramaglie, circondata di scarni figliuoli, la quale nasconde sotto uno spesso velo la vergogna della miseria. Alza la fronte, o donna, il tuo consorte morì nelle battaglie onorato, e di se vergogni la Società che ti lascia languire negli stenti! Guardate, guardate quell'altera che passa daccanto alla poverella e le getta uno sguardo di dispregio perchè non ha i ricamati dentelli. I dentelli, gli arazzi che ornano la

dimora di colei furono comperati coll' oro di prezzolati amori, e coll'altro vinto in una partita del *Lansquenet* su di quell' uomo addolorato che ora, sotto la porta del Caffè, si passa la mano negli scomposti capelli. In quelle circostanze si levano al cielo i sibili, gli urli, gli schiamazzi spietati d' inzaccherati monelli che danno la baja ad un gobbo dal naso camuso, mentre difila ad essi accanto una quasi processione di giovanetti cui l'educazione rese di già seri, pensosi, uomini, e che abbattendosi ad un vecchio debile aprono rispettosamente le fila per dargli libero varco. Nel mezzo a quella piazza sono due uomini che si stringono calorosamente le destre. Eglino guardano tutta questa scena e ne riportano una ferita nel cuore; l' uno traduce il suo dolore nella parola ritmica, forma il quadro della Società, pone a nudo i contrari lati, e fa piangere e fremere; l'altro suda a conciliare cosiffatti contrari, e colla soluzione del Problema, a sollevare l'Umanità! In fondo a quel trivio avanza lentamente un Filosofo, Vate della domane, il quale sullo scheletro della formola spargerà la bellezza e farà circolare la vita. — Passioni così diverse furono unificate jeri a sera, in teatro, da un semplice canto. Per bearsi dell'Arte anche il misero risparmiò un obolo, anche i mesti scordarono le angosce, seppellirono il dolore nel profondo del petto, e nell'Ideale della Melodia anche gl' ignobili si purificarono.

O gente che passi per questa via, e che di sotto alla cenere delle cure cotidiane hai un cuore che batte, non ti punge desiderio di conoscere da vicino, a fondo, la natura di quell'Arte che ti fece palpitare? Non ti vien genio di renderti ragione delle tue commozioni, e di essere iniziata alla profondità della Bellezza musicale? O fa sosta un istante, porgi orecchio a chi ti ama più che se stesso, e uniti adoperiamoci a penetrare nell' interno del Tempio artistico.

Ma questa voce è soffogata dal romorio della macchina sociale, e di quella gente la più parte o non l' ode o non se ne briga più che tanto.

Soffermati, che io non ti chieggo una viltà, ma amore ed attenzione. — E di mezzo a quei viandanti si levò una voce che disse gridando: Da noi che chiedi e a che ne importuni così, svolgendoci dalle faccende nostre? — Io non vi svolgo, ma è mia mente, mio supremo desiderio aspirare con voi al fine ultimo della Vita. — A che tu accumuli danaro? — A fine di vivere, rispose quell'uno. — E a che vivi tu? — Per godere. — E in qual cosa riponi il godimento? — Nei materiali piaceri. — Va, che in ciò sei pari all'animale che diguazza nelle gioje sensuali. — Dico anche negli spontanei sentimenti. — Li hai comuni eziandio cogli animali. Anche il cane saltella all' udire un canto, lecca amorosamente la mano al padrone, e sente la gratitudine e la fedeltà! Sentire e aver coscienza del sentire, ecco l'Uomo. Colla vita del Pensiero si tramuta bene anche il Sentimento, il quale da istintivo divien conscio e degno dell'Uomo. La Coscienza è dunque il termine ultimo della Vita, è il focolajo in cui tutti gli elementi vengono a fondersi. — E quando queste parole furono pronunziate, quel corifeo tacque, e si vide la folla aggrupparsi man mano e stringersi intorno all'Uomo da cui s'intese amata.

Sorgete da questo letargo spirituale, e sentite omai che la dignità dell' Uomo è nel sapersi spirito pensante. Nel fondo del vostro animo dorme, ma non è estinta, una divina Idea, ond'è bene ritornarla a vita. Lungamente, ahimè, vi tennero lontani dal sodalizio scientifico, ma vi entrerete, poi che sapere è dritto dell'Anima. Io offro al vostro esame le mie povere lucubrazioni, i miei spontanei sentimenti; ma voi siate sì cortesi da non sentenziare su di me innanzi di avermi udito per intero, e non m'irridete o maltrattate, a fine, che io non dica con Cristo: *non enim sciunt, quid faciunt*. Saria crudele il vostro abbandono solo perchè a tanto amore che vi porto, è generoso, anzi è forza rispondere con pari amore. Se erro correggetemi, ma col sorriso dell' Amico, anzi che col veleno dell' odio: correggendomi recherete gioja all'animo mio,

**

comportandovi da fratelli al vostro. La parola della Scienza sia infine semenza che a' suoi frutti giudicherete. Forse, dopo di esserci a vicenda sorretti nell' indagare l' essenza dell' Arte musicale, con animo novello ritorneremo in teatro, e forse altro da quel di prima ci parrà il mondo musicale.

Mi duole, o popolo, che la mia parola ti costi l' obolo sacro del lavoro. E mi duole non mica perchè il mio orgoglio sia leso dal tuo oro. Tu non mi paghi, poi che impagabile è il sudore di chi affatica i giorni col pensiero dell' Umanità. Quel che mi accora è che povero è allo spesso il lettore profondo, che io strappo forse un pane all'indigente famiglia, ma anch' io non ho danaro soverchio, e me ne onoro; e del rimanente penso che se perverremo a scoprire i penetrali della Musica, la dovizia delle spirituali ricchezze ci compenserà della materiale povertà.

E la gente esultava di commettere a nuovi mari l' ardimentosa vela dell' ingegno, e solo alcuni pochi si allontanarono brontolando; ma il venticello che spirava dintorno sperdè la loro voce. Indietro uomini del passato! un benefico Iddio c' impose di meditare e palpitare all' aria aperta, o sotto le immensurabili volte di un Tempio infinito.

INDICE

INTRODUZIONE. . . . . pag. III

CONTENUTO

PARTE PRIMA

La Musica 1

PARTE SECONDA

Svolgimento storico della Musica nell' età moderna 13

A. IL PASSATO DELLA MUSICA ivi
a. Periodo di Formazione ivi
b. Periodo dell'Ideale 16
c. Periodo di Decadenza. 19

B. IL PRESENTE DELLA MUSICA 28
a. Musica classica 32
b. Musica romantica 45
c. Musica moderna 69
Di una presente scuola napolitana . . 81
Musica francese 85
Musica inglese 89

C. L'AVVENIRE DELLA MUSICA 93
a. Momento della Sintesi primitiva 94
b. Momento dell' Analisi 97
c. Momento della Sintesi concreta 101

PARTE TERZA

La Critica musicale 105

A. DI UNA FALSA CRITICA ivi

B. CRITICA GENERALE — LA MUSICA DEL VERDI . 126

A. Il Concetto ivi

B. I Mezzi 130

1° Mezzi sul palcoscenico ivi

a. Canto isolato ivi

a. *Il Recitativo* ivi

b. *Il Largo* 133

c. *La Cabaletta* 135

b. Pezzo concertato 138

c. L' Azione 140

2° Mezzi nell' orchestra 142

C. La Forma generale 145

C. CRITICA PARTICOLARE 155

1° Genere profano ivi

Il Trovatore del Verdi ivi

2° Genere sacro 189

Il Miserere del Mercadante . . . ivi

a. Il Salmo di David ivi

b. Il Miserere moderno 194

c. Il Miserere del Mercadante 197

CONCHIUSIONE 217

Introduzione

On ne peut pas entrer une seconde fois dans le même fleuve, car c'est une autre eau qui vient à nous; elle se dissipe et s'amasse de nouveau; elle recherche et abandonne, elle s'approche et s'éloigne.

Eraclito.

A Berlino certa sera d'inverno un uomo si ridusse quasi per incantesimo nella dimora del Gluck, senza ch'ei sapesse mica chi gli fosse dinanzi, tanto che avendo scorto in uno scaffale alcuni libri su di cui era scritto a lettere d'oro:

Orfeo, Armida, Alceste, Ifigenia, ecc.

esclamò: Voi possedete tutte le Opere del Gluck?

L'Artista non rispose, contrasse la bocca con un sorriso nervoso, diede di piglio al volume su di cui era scritto *Armida*, e con passo solenne

mosse verso il clavicembalo. Egli aperse il libro, il quale era rigato, ma senza alcuna nota scritta. — Io eseguirò la Sinfonia, disse, voltate le pagine in tempo. — Il maestoso tempo con cui ha principio la Sinfonia venne eseguito fedelmente, ma l' allegro era variato con nuove idee piene di vita e d' ingegno, di guisa che l' ascoltatore fu preso di meraviglia grandissima. Il Gluck era profondamente commosso dalle sue sensazioni, col canto passava dalle gradevoli note del tenore sino ad imitare il suono strepitoso dei cembali. Terminata la Sinfonia l'Artista si abbandonò sulla sedia spossato di fatica e chiuse gli occhi. Tosto si raddrizzò, e svolgendo rapidamente parecchie pagine bianche del libro, si lamentò con voce sorda ch' egli avesse disvelato il santo ai profani, i quali, non intendendolo, gli agghiacciarono quel suo cuore pieno di fuoco; ma infine esclamò: Ah, cantiamo ora la scena di Armida.

L' ascoltatore dice che cantò la scena finale di Armida con espressione sì grande ch'egli si commosse sino al fondo del cuore, ma che eziandio in questo luogo l'Artista si allontanò d'assai dalla

Musica originale, senza che però i suoi cangiamenti uscisser fuori da' dati del teatro del Gluck. I suoi canti riproducevano fortemente l'odio, l'amore, la disperazione e la rabbia; la sua voce era giovanile e flessibile, in forma che l'ascoltante tremava tutto ed era fuori di se. (1).

Che cosa è questo libro bianco? E per qual ragione l'Artista volendo eseguire la sua Opera non resta fedele alle proprie idee? Questo racconto dell'Hoffmann è forse scritto in un momento di ebbrezza e ripieno di un matto umorismo? Io non lo penso, anzi parmi che un concetto profondissimo si nasconda sotto la veste umoristica. Alziamo il velo e facciamo di scoprire il segreto.

L'Artista grande e vero, nel cui seno palpita un' Idea indefinita, come prima ha informato il suo concetto, ch' egli è scontento del limite imposto. Nè il suo sfastidio si volge soltanto alla

(1) V. Hoffmann, PHANTASIESTÜCKE IN CALLOT'S MANIER BLÄTTER AUS DEM TAGEBUCHE EINES REISENDEN ENTHUSIASTEN, **Ritter Gluck** — *Berlin 1827, S. 4.*

forma, come si tiene ordinariamente, ma eziandio al concetto incarnato, il quale, essendo consorte di quella, torna impossibile il vederlo solo e nudo. La contraddizione sorge tra il vago ed indefinito concetto della mente e quello determinato e circoscritto dell'opera creata. Ne'concetti artistici s' infiltra un elemento indescrivibile, un certo non so che, il quale persegue l' Artista nelle sue creazioni, e fa che egli rimanga non pago di quei cancelli in cui non potè rinserrare quell'elemento che, siccome avoltojo, gli divora inesorabilmente il cuore. Quest' elemento e il naturale progredire dell'ingegno umano sono la cagione che l' Artista grande vorrebbe trasformare di continuo i suoi lavori. Guai a colui che si tiene pienamente e sempre soddisfatto delle opere sue! È questo un indizio sicurissimo ch'egli non sortì di natura un' anima capace di racchiudere l' Infinito. Il Gluck adunque volendo eseguire la sua Armida, doveva di necessità variare il testo. E il libro che gli sta dinanzi è mestieri sia carta bianca, siccome simbolo che l'Armida vera non è deposta, nè può essere, in

poche pagine, ma abita i campi interminati dell'ingegno dell'Artista. L'Armida che si getta sulla carta è quella di oggi, anzi dell'istante presente, ma l'Artista dopo aver balzato di gioja creando quelle note musicali, dopo di essersi per breve ora adagiato col pensiero in esse, le guarderà di poi coll'occhio malinconico dello scontento.

Ma perchè non possiamo noi tutta trasfondere nella forma sensibile la piena dei nostri sentimenti, delle nostre idee? Perchè il dolore dev'essere compagno eterno delle più nobili consolazioni? Per l'anelito alla Perfezione che governa le umane cose. Non pure l'Arte ma Tutto è sottoposto a questo anelito. Guardate l'affannoso incedere dell'Individuo nei campi della Scienza, della Vita in generale. Oggi una disciplina vi riempie tutto l'animo, ma domani voi provate il desiderio prepotente d'interrogare eziandio le adiacenti; al presente voi siete soddisfatto d'un vostro lavoro, ma di poi scorgete in esso un vuoto ch'è mestieri colmare con nuovi studi e aggiungendo una perfezione più alta. Sconfinare e poi sconfinare, correre da un'idea alla

seguente, spaziare sempre meglio pel mare infinito del Vero, ecco la vita angosciosa e pur bella del Sapiente. E questo mare interminabile basta forse all' ampio petto dell' Uomo? No, esso è angusto d' assai. Che cosa faceste del Cuore? L' avete forse seppellito nel profondo di una polverosa Biblioteca? Ah la voluttà della Scienza non acquetò il bisogno di Amore, e l'Uomo, povero fil d'erba abbandonato a precipitosa corrente, è sbattuto dalla Scienza all'Arte, da questa al fastidio dei vani sollazzi, e poi si stringe alla Donna del suo cuore. L' Amicizia che un dì sparse di conforto la sua vita, ora non più gli basta, e vuole scaldarsi col sentimento dell' Amore. E la vita di Amore è seguela instancabile di aspirazioni. Oh se il cuore di quella Donna palpitasse per me! grida l' uomo famelico di affettuose commozioni; e a lui pare che conseguirà la felicità quando lo sguardo furtivo della Donna gli avrà rivelato il romito segreto dell' anima amante. Svegliatosi il legame de' cuori, all' Uomo non più bastano i palpiti, e vorrà popolare la squallida solitudine col torre in moglie la creatura adorata; e poi che l'ha

fatta sua, a lui parrà sterile e languida la vita senza i figliuoli. Un nuovo flusso incomincia: dolori e gioje, Scienza e Famiglia, Arte e prosa della vita, tutto si mescola in un Tutto avvivato da che? Dalla Mutabilità. La quale lavora però attorno ad un nocciuolo costante che perdura mai sempre uguale a se, ed è? Che Io son sempre Io. Il fuoco dell'Io consuma incessantemente i lacci del Finito sino a quando viene a spegnerlo l'inesorabile Morte.

Adunque il Movimento, il perfezionarsi continuo è la legge che governa il Tutto, e l'Esistenza fissa non è altro che il solidificarsi del fluire, il riposo in questo interminabile viaggio dello Spirito universale, ma un solidificarsi che lentamente si volatilizza, un riposo latentemente agitato e commosso. Il consumarsi della Cosa incomincia dal momento in cui essa nasce. Cammina, cammina è la voce che tuona alle orecchie dell' Uomo, quando questi stanco delle durate fatiche adagia sullà terra le membra abbattute; e l'Uomo si leva gigante, riprende vigoroso il suo viaggio di trionfi e conquide col suo ingegno la

Terra, il Mare e l' Aria. Nulla basta a quest'essere ardito. A Colombo non bastò l'Europa, a Newton non la Terra, all'Humbolt non il Sistema planetario. E v' hanno alcuni che guardando solo i vizi inerenti alla natura umana, dispregiano questa nobile essenza. Chi non sente la grandezza dell'Uomo è degno di essere rigettato tra i bruti, e chi non crede alla Virtù non la sente. Alziamo monumenti per onorare quelle opere con cui l' Uomo si sforzò di sollevare i mali dell' Umanità, spargiamo di are la Terra, e chiamiamo le Arti per rendere compiuta la Festa dell' umano Spirito.

Concorreranno tutte queste sorelle, e saravvi alcuna che aprirà la via alle altre? Sino a quando avremo un cuore per palpitare, noi vorremo compagne eterne dei nostri sentimenti, le Arti, di alti affetti inspiratrici. A questa Festa l' Architettura comporrà un piedistallo formato dall' unione delle più grandi invenzioni umane, artisticamente e razionalmente disposte e ordinate: la Scoltura vi adagerà la Statua dell'Uomo, ne' cui occhi sarà la vitale pupilla, e sulle cui

forme si muoverà l'intima passione, meglio che non faccia nella plastica greca; la Pittura ornerà le modeste pareti, rappresentando non pure le geste pubbliche degli Eroi, ma co' quadri di Genere invitandoci eziandio a penetrare nell'abituro dell'Uomo, ove questi compie la sua educazione, e col sudore della fronte lotta con svariate potenze a fine di temprarsi alla Virtù, e di poggiare all' altezza del Vero. Le rimanenti due pareti saranno ornate col Ritratto, in cui, meglio che nella Statua, acquisteranno vita gli interni travagli e le pieghe tutte dell' anima umana, e col Paesaggio, il quale saprà destare la Natura e avvivarla col raggio tremulo dello Spirito. Ultime, ma più onorate, appariranno maestose la Musica e la Poesia. A questa verrà affidata l' altissima deputazione di rendere colle sensibili immagini e col numero poetico i concetti scientifici dell' Età, e di cantar gloria agl'immensi trovati dei Secoli. Destinato sublime, il quale rende da questo lato la Poesia prima fra le Arti. Ma che cosa avverrà allorquando l'aria incomincerà ad essere scossa dal suono

melodioso di armonici strumenti? Un fremito singolare correrà per le ossa della folla che assiste a questo nuovo spettacolo; un ghiaccio amabile serpeggerà ne' visceri di tutti; le lagrime furtive irrigheranno le guance delle creature più sensibili, sino a quando una frase speciale unificherà tante anime disparate in un grido di applauso. Donde quest' arcana potenza della Musica? Abbiamo detto che così la Natura come l'Uomo con veci eterne si trasformano mai sempre. Ora io penso che l' indefinito della Musica si sposa maravigliosamente coll'indefinita aspirazione dell' anima umana, e non urta, anzi lascia libera qualunque maniera di sentimenti, di guisa che ciascuno circoscrive la nube vaga dei canti co' suoi affetti predominanti. Le altre Arti hanno tutte un elemento indefinito, ma è minore di quello che serpeggia in seno alla Musica, e però comandano l' animo dello spettatore coll' istessa durezza con cui le madri spartane congedavano i figliuoli che muovevano per la guerra. Ma nella Musica, o che il vostro cuore sia occupato dalla Scienza, o che venga agitato dall' Amore,

sempre la melodia saprà penetrare nel suo fuoco e scuoterlo profondamente, e sempre il cuore rinverrà i suoi palpiti in quel canto; anzi a quel modo che i sentimenti del nostro animo delineano, configurano il canto, parimente questo porge vita maggiore ai sentimenti medesimi. Ciò rende la Musica Arte universale, e le assicura, accanto alla Poesia, un certo primato pei secoli dei secoli. Nella Festa dell' Uomo nessun' Arte meglio di essa può rendere l' essenza riposta dall'Uomo, intendo l' anelito indefinito di sconfinare, e però gli uomini di opposte tendenze l' amano nientedimeno con pari calore. Platone e i barbari del Nord, il giurista Thibaut e il povero villanzone, tutti amano passionatamente quest' Arte, la quale oggi predomina in ispezie, perchè oggi trova il suolo acconcio in un Secolo non mai pago delle scoperte fatte, e nell' Uomo renduto più intimo e profondo dalla Coscienza invigorita nelle lotte annose e continue. V' hanno alcuni i quali spiegano la subordinazione in cui la Musica era tenuta appresso gli Antichi, dicendo che a quei tempi ella era povera di mezzi: ma

a costoro io domanderei il perchè del loro perchè, voglio dire la ragione che impedì di perfezionare e arricchire la Musica a quegli stessi uomini che porsero tanta bellezza alla pietra e a' colori. È bene di persuadersi che la vera spiegazione di un fatto è da rinvenire nei penetrali dell'anima umana, anzi che nelle esteriori combinazioni, le quali son prodotte dall'intimo dell'Uomo. Oggidì la Musica distende sin sulla Poesia la sua ala, e noi nelle *Contemplations* dell'Hugo incontriamo alcune liriche le quali ci traggono nella loro nube e ci comandano di compirle colle nostre idee, anzi che offrirci il loro fondo scoperto a nudo e decisamente contornato. La Poesia dal suo canto opera sulla Musica, poichè questa si sforza a determinare il sentimento come fa la parola. Entrambe percorrono divise la loro via, l'una contentandosi del metro e l'altra di semplici istrumenti, ma entrambe congiungono per via le loro destre, si sorreggono a vicenda; la Poesia porgendo alla Musica una tela abbozzata su di cui adagiar le note, e la Musica colorendo la parte lirica,

colmando gl' intermezzi, accompagnando il rimanente de' Poemi, eziandio compiuti, come è il caso del Fausto del Goethe. Queste due Arti adunque son destinate a sopravvivere alla morte successiva dei Secoli ed a predominare sulle altre.

Ora se la Musica occupa una parte sì grande dello Spirito, io stimo, che la Scienza debba tendere eziandio la mano a quest'Arte divina, e venirla ad illuminare, disvelando ai profani le nascoste bellezze e i riposti segreti. Con dolore profondo io veggo la Critica musicale negletta dai veri Pensatori, abbandonata nelle mani di uomini non iniziati a' misteri delle Arti. Innanzi allo sguardo del Sapiente tutto è importante, come l'ultimo fil di erba è necessario all' economia del Cosmo; ma in alcuni tempi sonvi ricerche più che le rimanenti belle e importanti. Al Secolo XIX, Secolo scientifico che di qualunque cosa vuol discoprire l'intima ragione, io credo che sia prepotente desiderio delle anime elevate il volgere la mente ad indagare l'essenza di un'Arte che siffattamente solleva tutti dalla prosa e dalle tempeste della

vita. Questo desiderio l'ho inteso anch' io. Strappare da mani inesperte e volgari i cenci della divina veste musicale, ravvivarli col calore dell'animo, comporli col metodo e coll'ordine delle severe discipline, e deporre l'abito nel Tempio della Scienza, è stato il mio voto supremo. Ho forse nudrito una speranza superba di troppo, ma io sentiva il debito di tentare questa impresa a fine di rendere un tributo di gratitudine a quell' Arte che confortò le mie ore di ozio, che tanti dolori mi lenì, e che mi rese migliore. Usato a meditare su di tutto, io meditai eziandio su di un' Arte che tanto parlava al cuor mio. Inoltre applicare alla Musica le teoriche della Filosofia dell'Arte parvemi il mezzo di far penetrare nell' universale alcune idee artistiche che io vagheggio, atteso che i lavori che trattano di Musica corrono per le mani di tutti. A chi conosce la natura de' miei studi non rechi adunque maraviglia che io scrivo di Musica, e innanzi al tribunale dell'Arte vagliami il grande amore con cui la contemplo, e la coscienza con cui detto questo libro.

Ein Philosophiren *ohne System* kann *nichts* Wissenschaftliches seyn; ausserdem dass solches Philosophiren für sich mehr eine subjektive Sinnesart ausdrückt, ist es seinem Inhalte nach zufällig.

HEGEL — *Die Logik.*

Le Arti indefinite non possono venir sottomesse a Critica definita. Tutte le Arti hanno quest' elemento indefinito, poi che elle si muovono nella sfera del Sentimento; ma se togli l' Arte della Parola, si può dire che siffatto elemento cresce a proporzione che scema la materialità dell'Arte; di guisa che lievissimo nella Architettura e nella Scoltura, è di poi grande nella Pittura, grandissimo nella Musica, sino a che diminuisce di nuovo nell' Arte della Parola, più che ogni altra determinata. Il vago sentimento musicale non può adunque essere obbietto

di una rigorosa Critica scientifica. Nientedimeno havvi nell'Arte eziandio un elemento definito e però definibile, ossia capace di Critica. V' è pertanto un modo di circoscrivere fra certi limiti le opinioni vaganti che si portano sulla bellezza di un' Opera in Musica? Io tengo che questo modo vi sia, e consista nell' indagare e stabilire esattamente la Nozione, o la natura che dir si voglia, della Musica; nel vedere di poi quali forme riceva nel corso storico simigliante Nozione. Queste due ricerche appartengono all' Estetica musicale, perchè qui la Storia non è studiata nelle sue minute particolarità, ma nelle categorie generali in cui si adagia luminosamente quella Nozione prima. Ajutati da tali ricerche potremo farci a studiare il carattere d' un' Opera musicale, il che forma lo scopo speciale della Critica. Molti errori spariranno, molte vane declamazioni taceranno, e su di un Maestro si porterà un giudizio razionale per quanto si può maggiore. Se ci persuaderemo che l' Ideale della Musica è nell' indefinito, non chiameremo più corona dell' Arte la Musica

fortemente determinatrice delle passioni: se studieremo che la Musica dee diventar drammatica per una necessità storica, non grideremo più che il Roberto del Meyerbeer non è Musica sol perchè v'ha penuria di canti belliniani, e simili. Le due predette ricerche formano il contenuto di due miei lavori, l'uno de' quali riguarda *La Musica* e l'altro *Lo Svolgimento storico della Musica*. Quest'ultimo contiene tre parti, le quali riguardano *Il Passato*, *Il Presente e L'Avvenire della Musica*. In quanto si è al modo con cui il Critico, soccorso da tale studio, si può fare ad interpetrare un'Opera, io reputo che sia non che difficile, impossibile svestirsi del proprio sentimento e pronunziare una sentenza rigorosa e scientifica; nientedimeno porto ferma credenza che si possa, eziandio nel dominio del sentimento, poggiare ad un'altezza maggiore di quella a cui sale la volgare Critica. Questa si rimane ad un continuo e povero esclamare, dove che la Critica vera, oltre alle vedute scientifiche, al metodo della trattazione ed alle notizie storiche, può far testimonio d'un sentimento ricchissimo,

di gusto sano, e della capacità di saper rifare colla parola l' opera dell' Artista, presentandola ai lettori rivestita di colori vivi, ed arricchita di osservazioni razionali; la qual cosa richiede, oltre della mente, un' anima pari a quella dell' Artista che creò la grande opera di Arte, e di più la capacità a sapersi intrinsecare colle moltiplici forme del Bello. Ora, anzi che dettare la teorica della Critica musicale, m' è paruto miglior consiglio il dar persona e vita a' miei concetti, pubblicando alcuni Saggi i quali contengono attuato il fare che io stimo ragionevole nell' usare di Critica musicale. Le due parti precedenti sono adunque da tenere siccome il fondamento della terza, ovvero della *Critica musicale*, la quale tripartisco del pari. Ed in vero tre ricerche io stimo fuor di modo necessarie, e sono: rigettare una falsa Critica predominante; offrire un Saggio del metodo da seguire nel classificare lo stile generale di un Autore; ed in termine applicare le precedenti indagini all' esame d' una qualunque Opera particolare. A fine di porre in rilievo il cattivo andazzo *d' una falsa*

Critica, ho preso a parlare di M. Scudo, parendomi uno de' corifei della Critica volgare, e mi son fermato a combattere l' insano giudizio ch' egli porta del Mercadante, stimando esser debito di qualunque scrittore italiano il protestare contro le ingiurie che si lanciano verso i grandi Uomini della propria Patria. Per istabilire il metodo da usare nel caratterizzare un compositore, ho preso a soggetto *la Musica del Verdi* occupando questo Maestro a' dì nostri il campo della Musica. Ed in ultimo per la terza ricerca mi sono adoperato ad esaminare il *Trovatore del Verdi* ed il *Miserere del Mercadante*, a fine di trattare un soggetto profano ed un altro sacro, ed entrambi notissimi a' miei Concittadini. Le predette ricerche, intese nel modo ristretto con cui credo che si possa fare la Critica dell' Arte musicale, io chiamo indagar la Ragione della Musica; e siccome predominano in questo libro i Tempi moderni, così lo intitolo *La Ragione della Musica moderna,* quantunque si rimonti eziandio alla essenza universale della Musica, e quella essenza si

accompagni nelle sue principali manifestazioni storiche.

Cotesti lavori, salvo *il Prologo, l'Introduzione,* la *Conchiusione* e quelli sopra *il Presente e l'Avvenire della Musica,* io ho di già dato alle stampe sul Giornale La Musica, sul Museo e sull'Antologia Contemporanea. L'essere dettati in tempi diversi ha ingenerato qualche ripetizione, la quale io non ho mandato via, perchè le idee nuove non si dicono mai tanto che non si debbano ripetere molto più. Al presente riunisco siffatti lavori in un volume, perchè, come si scorge dal detto, si collegano in unità, perchè ad essi non si fece mal viso, anzi qualcuno li pose a ruba senza brigarsi di citarmi, e perchè credo non tornino interamente inutili oggidì che non v'ha quasi alcuno il quale non si creda nel debito di sentenziare in fatto di Musica. Potrebbe parere strano, ma è natural cosa, che la Scienza vada coi calzari di piombo, e gl'ignoranti colle *bottes de sept lieues.*

Non si tenga che la tripartizione continua con cui è condotto il libro sia venuta su a

caso, o sia un mero artifizio formale. Per contra essa risulta dall'applicazione di un Metodo vero e razionale, il quale porge il carattere scientifico a qualsiasi materia. E non credendo acconcio di venir qui a discutere del Metodo, rimando i lettori a quel che ne ho detto nella mia *Introduzione all'Architettura Comparata.*

A coloro i quali, a cagione di queste trilogie, argomentano che io sia seguace dell' Hegel, rispondo che il sono all' istesso modo con cui accetto Platone, Aristotile, Mallebranche, Leibnitz ecc, ovvero assimilandomi il Principio universale che ciascun Pensatore ha recato nella Scienza, e collocandolo come parte della Verità, senza incarcerare il mio Spirito nella lettera di un solo Sistema, e renderlo pedissequo delle svariate deduzioni che appartengono alla soggettività dell'Autore. Ogni Sistema filosofico produce l'analisi di un lato del Vero, onde nella Storia della Filosofia scorgiamo un succedersi di Principii i quali non sono punto contradditori, ma capaci di essere ordinati o conciliati, quando un Demiurgo, ingegnere grande di questo edifizio

scientifico, scovre il metodo che essi han seguito inconsciamente. Riguardo all'Hegel il caso è diverso da quello degli altri Pensatori, perchè egli non ha portato propriamente una nuova pietra all'edifizio filosofico, ma le pietre di già ammonticchiate ha sistematicamente disposte in guisa da formare un armonico Tutto; di sorta che il Metodo è il suo vero trovato. Come di Platone accetto l'Idea, come di Aristotile l'Empirismo, senza stimare che i loro Principii sieno contradditori, ma al contrario armonizzabili, così dell'Hegel la Formola armonica, il Metodo trilogico, ma non tutte le conseguenze che egli ha tratto usando del suo istrumento; nel qual procedere non mi reputo illogico, chè anzi credo l'Hegel istesso alcuna volta non abbia dedotto per dritto. Partendo dal suo Metodo è mestieri modificare molte parti del suo Sistema, le quali sono incompatibili collo stato attuale delle Scienze fisiche e morali, e poi procedere sempre innanzi a incorporare nella Scienza prima le nuove scoperte delle Scienze seconde per categorizzarle metodicamente. Conchiudo facendo chiara

professione che io non credo punto la Scienza sia un circolo che si chiuda, in guisa che l'Hegel, come ultimo Filosofo grande, abbia detto o potuto dire su di tutto l'ultima parola, ma che per contrario la Scienza sia circolo di raggi infiniti per numero e per lunghezza. Rigetto adunque il nome di hegeliano, come qualunque altra etichetta che rende la Scienza una faccenda affatto personale e unilaterale. Sempre ricordo di aver dritto a non giurare nel verbo di alcun Filosofo, e se accetto i grandi Principii de' grandi Pensatori, so di non restar meno su'miei propri piedi. Per tanto in questo libro si troveranno idee di già acquistate nel campo della Scienza, sulle quali però io cerco di soffiare il calore del mio animo, tenendo modo che non restino allo stato di morta lettera o di estrinseco formulismo, e s'incontrerà forse qualche idea affatto nuova, come nuova ricerca io stimo l' applicare il Metodo razionale alla Critica musicale.

Riguardo allo stile con cui debbono andare scritti i lavori di Critica, io credo che sia da

tenere un modo mezzo fra il rigore scientifico e l'amenità o popolarità artistica, usando liberamente i materiali della lingua che la tradizione ci somministra. Su di ciò non mi dilungo a parlare avendone di già detto abbastanza nella Prefazione a' miei *Saggi di Critica Storica*, nella quale mi sono adoperato a dimostrare lo stato in cui è caduta questa povera nostra letteratura. La suprema legge dello scrivere si è che la forma dev' essere rispondente al contenuto. Or siccome alcuni dei lavori che io raccolgo in questo volume, vennero dettati da guari tempo e in epoche diverse, così non sono tutti interamente fedeli a quella legge, tanto che in essi talvolta predomina una soverchia austerità scientifica e in altri una forma leccata di troppo. Nientedimeno io li ho rimasti tali quali erano, per dimostrare, che se rigetto il fare leccato dei pedanti, non è mica per non sapere, ma piuttosto per non volere, e come conseguenza di un sistema sulla lingua il quale ha messo fortemente le barbe nella mia mente. E se ne' miei *Saggi di Critica Storica* mi

adoperai a scrivere in istile a soggetti scientifici conveniente (da altri detto matematico) in queste pagine spero che siavi quel calore conveniente e soggetti presso che artistici. E così facendo mi affido che le anime calde e giovanili sentiranno che le ideali categorie non hanno estinto in me quel fuoco del sentimento il quale è necessario per vivificarle ed incarnarle. No, il mio cuore batte franco e il mio petto è ansante di gioja sotto l'ala, non ferrea, ma benefica della Ragione. Chi sente incompostamente, irrazionalmente non si dice che sente, ma che si muove per istinto animalesco.

A qualche obbiezione mossa contro il mio modo generale di considerare l'Arte, la Storia la Scienza, esposto ne' detti *Saggi*, io non rispondo altrimenti che continuando nella medesima via; il che reco ad atto con questo libro; e mi reputo troppo avventurato che per confutare le mie idee si abbia da gridare contro la Scienza presente, anzi contro tutta l'Età moderna. In verità io non avrei mai osato di sperare l'onore che mi vien fatto a questo modo,

ma nè anche avrei creduto che s' incontrasse alcuno sì leggiero da stimare che in poche carte, con vuote declamazioni e fanciullesco sarcasmo, si potessero abbattere que' Principii che l'Umanità ha acquistato a traverso i Secoli. Inoltre io tengo che il silenzio sia debito di un autore, quando colui che lo accusa stiracchia il senso di alcune sue frasi, altre pone in oscurità, e in generale non ha esatta conoscenza della causa di cui vuol seder giudice. Forse ciò avviene senza saputa del Critico medesimo, perchè altrimenti, anzi che compatire la sua ignoranza, io dovrei muovere rimprovero alla cattiva coscienza di lui. E però, affin che la discussione fosse proficua, sarebbe mestieri stendere un trattato di Filosofia della Storia, di Estetica, ecc, ecc; e raccomandare o maggiore attenzione, o miglior coscienza nella lettura, perchè in un libro pensato le frasi si completano fra di loro: distaccarne una dall' insieme per osservarla sola, suona lo stesso che adoperarsi a vedere un corpo senza la luce. I Trattati poi sono di già scritti, ma non basta l'ingojarli; fa d'uopo l'avere organi robusti per

digerirli; il che non può avvenire se non quando l'esercizio continuo e solitario li fortifichi, tenendo modo che non svaghino e non si sciupino altrimenti. Dirò breve, e ponendo da banda la falsa modestia, che tra colui il quale intende di iniziare un movimento letterario e scientifico più alto, più profondo e più nuovo, e tra i pedanti e i gretti seguaci di contingenti idee, deve sorgere per necessità la lotta; di guisa che io lascio correr l'acqua alla china, vo lieto e fiero dell'opposizione, securo che il Vero e il tempo, suo ministro, mi spazzeranno la strada. Nel segreto della mia cameretta, in compagnia solo di alcune adorate immagini, io rivolgo il mio sguardo all'indefinito orizzonte, e delle lunghe vigilie, delle notti insonni, della salute infiacchita mi rinfranco. Alcuna volta la mia solitudine è allegrata dal bacio, dalla stretta di mano di un amico leale, e ciò mi rincora più che non m'opprima il circostante bujo e assordi il romorìo de'flutti sottoposti. La vera Scienza trionferà, ecco il grido che manda sovente il Genio che mi sorregge. Così nelle tempeste della vita

io divento uomo, mi fo tetragono; e quando veggo vacillare il Vero e sento strisciar dattorno la serpe velenosa, è là un Cristo dello Steuben per consolarmi e porgermi forza.

Mi si consenta che io dica un' altra parola sulle mie tendenze. Rileggendo queste carte mi accorgo di essere stato qualche volta alquanto duro e forse superbo di troppo, il che mi accora grandemente , poichè io sento di essere un atomo nell' oceano del Sapere , un umile propugnatore del Vero. Venero profondamente qualunque uomo studia con leale coscienza , e non mi sento mai da più di chi reca un modesto tributo all' Altare della Scienza ; ma confesso che a temprar duramente la mia penna non poco concorre lo sdegno che io sento verso il letterario mercato che da taluni si va facendo. Vilipesa io veggo da costoro ogni nobile idea, professati impudentemente gli errori più scempi , onde rientro nella mia Coscienza e mi rincoro. Inoltre porto fede che non vi sia scrittore il quale non senta l' opera ch' egli reca ad atto e non creda di giovare l'universale, senza di che io

non so per qual cagione egli scriva o stampi un libro che stima poca cosa; onde quegli atti di modestia ch'egli va facendo innanzi al pubblico, son falsi e inverecondi. Protesto altamente che l'animo mio è alieno da cosiffatte sdolcinature e menzogne, e che io non intendo di fare insulto all' intelligenza de' lettori reputando di poterli guadagnare con queste arti miserabili. Il valore reale ed intrinseco di un libro è la miglior raccomandazione per un autore. Ecco le ragioni che mi han condotto a lasciar correre quei luoghi come vennero fuori dal mio animo spontaneo. Vo sicuro che questa franchezza sarà tollerata dall' animo schietto e benevolo de' miei Concittadini, come di un amico fedele si sopporta la durezza, anzi si compatisce benanche qualche difetto.

On s' est joué de ce qu' il y a de plus sacré au monde, la naïveté de l' âme humaine arrivant à la connaissance et à la vie.

È omai tempo di abbandonare il vestibulo. — Lascia, o lettore, le tue preoccupazioni, i tuoi pregiudizi artistici, le volgari idee, gli adagi decrepiti, le ripetute vuotaggini. Formane un fascio e gettalo via. Tu non sai questo fardello artificiale quante gioje, quante commozioni rapisce all' anima tua, alla quale non potrà mai giungere l' effluvio delle pure melodie fino a quando la coprirà involucro sì massiccio e pesante. Ponti una mano sul cuore, aprilo alle consolazioni pellegrine dell' Arte, ascoltane i palpiti spontanei, e fa che l'occhio della mente guidi e non schiacci, purifichi e non appanni i sentimenti dell' anima. Non credere che

l' Arte sia divisa dal Pensiero; non paventare le lunghe e penose meditazioni, chè queste tesori ricchissimi ti scopriranno, e troverai, sì troverai, il guiderdone alle tue vigilie. L'ardito viaggiatore non ascende faticosamente sulla vetta de' monti per discoprire la sottoposta Natura e godere al sorgere del Sole? Aspetta intrepido i responsi di una Scienza che non inaridisce il cuore, godi a ribocco di quell' ardore del sentimento che non offusca lo splendore del Vero, chè allora noi ci stringeremo calorosamente le destre, e forse fra noi saravvi simpatia. Altrimenti lasciami da banda, ch' io mi terrò pago, anzi superbirò di batter solitario la via intrapresa.

Contenuto

LA MUSICA

La Musica è la pura voce del sentimento intimo. Essa, appunto perchè destinata ad esprimere le sensazioni interiori del cuore umano, viene innanzi l'ultima fra le Arti, e per la ragione medesima l'elemento sensibile dell'Arte si scioglie dalle apparenze e dalla estensione, e diviene tempo e successione; cioè qualche cosa d'invisibile al pari del sentimento che deve rivelare. Le altre Arti, di fatti, salvo la Poesia, quale più quale meno si avvalgono di un elemento più materiale di quello che la Musica adopera. Esse colla pietra e coi colori compongono la veste esteriore dello Spirito. Ma l'abbondare soprammodo dell'elemento sensibile addimostra che, siccome il sentimento il quale quelle Arti fanno opera a determinare, non è ancora del tutto concentrato in sè, parimente esso sentimento non ha

saputo peranco spiritualizzare, e direi quasi volatilizzare la sua forma. La Musica, dovendo rappresentare l'intima passione dell'anima, è tenuta puranche a coniare per quella una foggia tutta interiore. Ed infatti, dove che le altre Arti si acconciano con forme visibili, essa con quella materia che sfugge al tatto, si pone in comunicazione più diretta co' penetrali dell'animo nostro. Io non so che cosa sia, ma egli è pur certo che noi moderni all'udire un canto soave e passionato, sentiamo scendere nell'anima una cotal mestizia e dolcezza, che scuote e commuove maravigliosamente i nostri sensi. Cosiffatta sensazione la Musica produce meglio che non facciano le altre Arti, solo perchè essa movendo dall'animo, all'animo appieno s'indirizza.

Consimile alla vita dell'Individuo fu la vita dell'Umanità e quella dell'Arte. Come l'uomo sciogliendosi dal sensibile si ritira nel profondo dell'anima, del pari l'Arte mosse assottigliando il suo elemento esteriore; di sorta che la Musica, la quale, come dicemmo, fra le Arti dello spazio e del tempo rivela uno stato più intimo dell'animo, e pone in uso l'elemento più spirituale, per necessità dovè predominare a' nostri tempi, in cui la società si trova essere in altezza maggiore che fosse mai. Nè qui mi si

adduca in contrario l'uso che gli antichi fecero della Musica. So bene che gli storici della Musica ci raccontano di quest'Arte insino ai tempi che precessero il Diluvio; e so puranche che gli Egizi, gli Ebrei, i Greci, i Romani la coltivarono. Ma si ponga mente, non dico alla povertà de'suoi mezzi, il che è noto abbastanza, ma alla subordinazione in cui era tenuta, e si vedrà per fermo che solo nello stato più sviluppato de'nostri sentimenti, essa poteva acquistare l'assoluto predominio.

Posto che la Musica debba venir su l'ultima fra le Arti dello spazio e del tempo, io voglio intrattenermi alcun poco a parlare della sua natura e del momento che rappresenta tra le Arti. Ed in prima può la Musica *determinare* il sentimento intimo? Il sentimento, appunto perchè *intimo*, non può essere appieno manifestato da un elemento sensibile *esteriore*, salvo che questo non sia la parola, la quale, come puro segno, è arrendevole ad ogni sorta di contenuto. Il tempo, di cui si avvale la Musica, è indefinito e fuggevole, epperò incapace a *determinare* quel sentimento, il quale per quanto e'pur sia indefinito, nondimeno ha sempre un fondo di determinazione, che la Musica non vale a colorire interamente. Da qui nasce che la Musica è la sola Arte che deve assorellarsi

ad un'altra, cioè alla Poesia; da qui la varietà dei sentimenti che desta negli ascoltanti un medesimo pezzo di Musica. Ricorriamo colla mente, e facciamo di analizzare un tratto i sentimenti degli spettatori allorchè assistono ad un' opera in Musica.

Tosto che un bel canto si leva, e pari all' elettrico instantaneamente serpeggia per gli animi degli ascoltanti, mentre dapprima non si udiva un zitto, poscia si odono ad un tempo solo scoppiar gli applausi in modo fragoroso ed unanime. Segno evidente che quel canto seppe *esprimere* un sentimento universale. Ma *determinò* la passione? se ti aggiri pel teatro, e a coloro i quali hanno molta notizia ed uso di Critica musicale, tu domandi dell'impressione che quel canto produsse loro, aspettati in risposta tante sensazioni provate quanti sono individui. E se ciascuno converrà, il che avviene di rado, che quel canto sia passionato e pieno di amore, alcuno nondimeno ivi rinverrà un amore malinconico, altri un amore sereno, ed altri infine un amore travagliato. Il che se avviene ancora, ma in modo meno discorde, della Pittura, per lo contrario avviene tenuissimamente nella Scoltura e nella Poesia, perchè questa se l' amore è malinconico lo designerà colla parola *malinconico*, e per lo meno non cadrà dubbio sulla natura

speciale della passione; e quella rivelando un sentimento che si fa tutto esteriore e si pone alla vista d'ognuno, non darà molto agio allo spettatore di penetrare nell'intimo, e d'interpetrare a suo modo quel che l'Arte non giunse a scolpire. Onde sono meglio accomodate a determinare l'idea estrinseca. Ma quanto si è alla Pittura, e più specialmente alla Musica, queste intendendo a rivelare un sentimento troppo intimo, lasciano muovere nelle loro opere qualche cosa che sfugge a'colori, al suono, e che lo Spirito dello spettatore afferra e sottopone alla condizione del proprio animo. Da ciò proviene puranche la quasi impossibile effettuazione di una scientifica Critica musicale. So bene che il critico della Musica può assegnare il momento che nella Storia dell'Arte rappresenta questo o quel maestro, la scuola che segue, i mezzi di cui si avvale e il modo tecnico con cui conduce un *pezzo*, ma è impossibile che in riguardo alla determinazione del sentimento egli possa enunciare qualche cosa dimostrabile. Il critico di Musica non prima si fa a determinare il sentimento del canto, che egli ricade nella sfera delle sensazioni soltanto a lui proprie. Affermerà solamente le sue impressioni, contro le quali ponendosi quelle di un altro critico, non potrà trovarsi la ragione che solva la lite. E con ciò non voglio

negare alla Musica *l'espressione*, sibbene la *precisa determinazione*. E segno queste due parole, perchè parmi si debba concedere alla Musica l'espressione, e tengo questa esser la cagione che commuove in un subito tutti gli animi dell'uditorio; ma che mancando la precisa determinazíone, ne sorga poscia tutta quella varietà di sensazioni speciali.

Ora se l'Arte è la perfetta armonia de' due elementi, lo Spirito e la forma sensibile, s'inferisce che quando questi non sono del tutto fusi insieme, l'Arte o non è formata ancora, o è decaduta. Onde l'Arte simbolica, in cui predomina l'elemento materiale, precede l'Arte vera; la classica, in cui si contemperano i due elementi, è l'Arte per eccellenza; e colla romantica, in cui lo Spirito si eleva alto sul sensibile, l'Arte decade. E quel che intendiamo per questa decadenza diremo meglio in appresso.

Ora la Pittura, Arte romantica, avvalendosi della superficie, dei colori, del disegno, delle ombre, ecc., benchè lasci molta parte al sentimento individuale dello spettatore, determina nondimeno la immagine con sufficiente precisione, onde non ancora produce la separazione fra il fondo e la forma, ma la inizia solamente. Questo divorzio appare in modo più spiccato nella Musica, la quale segna quindi la fine dell'Arte romantica; epperò è l'Arte in cui

lo Spirito dichiara, qualunque forma sensibile essere impotente a manifestarlo. Con ciò noi ritorniamo, ma in diverso modo, alla simbolica dell' Arte.

Il simbolo è un obbietto sensibile incapace di rivelare appieno una idea, perchè potendo ricevere svariatissime significazioni, non determina con precisione il suo contenuto. Facciamo caso si ponga il leone come simbolo della magnanimità, egli è ben chiaro che il leone potendo esprimere puranche la forza, non è una chiara e adeguata forma della magnanimità. Secondo il simbolo si compose la Civiltà orientale. Lo Spirito nel suo corso storico è come un cerchio, il quale si affretta e s'indirizza infaticabilmente a ridursi su di sè, ma arricchito di tutte quelle conoscenze che acquistò nel suo viaggio. Nella simbolica noi scorgiamo l'obbietto esteriore inadeguato a colorire l'idea, e di presente vediamo la musica incapace a determinare il sentimento intimo, e ridestare presso di noi novellamente il simbolo; ma colla differenza che nella simbolica lo Spirito dichiarava la sua impotenza, e nella Musica fa testimonianza della sua vittoria. Laonde se io chiamo la Musica l'Arte in cui lo Spirito va dividendosi da qualunque sensibile, non intendo abbassarla, ma glorificarla. Essa viene ultima nel tempo fra le Arti, perchè

destinata ad aiutare il compiuto sviluppo dello Spirito, onde come il suo carattere indeterminato la fa decadere nel campo dell'Arte, eziandio le porge un posto più spirituale di quello delle altre Arti nel teatro ove il pensiero trionfa.

E' si conosce facilmente per chi medita le storie delle Arti, come ogni Arte nel suo sviluppo storico raggiunge un punto di eccellenza nel quale è il suo Ideale, e come allorchè l'Arte trapassa quel punto, nascono le epoche di transizione di un'Arte ad un'altra. L'Architettura nella sua età primitiva, cioè in Oriente, fu destinata a comporre un edifizio il quale racchiudesse un senso simbolico. Così nacquero la torre di Belo, la città di Ecbatana, ecc. Ora allorchè lo Spirito orientale non si tenne contento a questa imperfetta rivelazione dell'Idea, e questa volle meglio determinare, creò alcune opere architettoniche, le quali appunto perchè espressero il pensiero con maggior precisione, segnarono il passaggio alla Scoltura. Tali furono i colossi Memnoni, le Sfingi di straordinaria grandezza, ecc. Coteste opere teneano pure dell'architettonico, e per la disposizione che ricevevano, e per la loro mole sterminata; ma l'Architettura decadeva, perchè voleva determinare la Idea meglio che non convenisse alla propria natura. Del pari

è falso l'adoperare il colore nella Scoltura, dipingendo gli occhi, quantunque se ne accresca l'espressione, perchè ufficio della Scoltura è appunto l'espressione plastica dello Spirito, di sorta che la statua greca ha il contorno e non la pupilla dell'occhio. Per le quali considerazioni pare si possa conchiudere che la Musica decade da poi che si adopera a determinare il Pensiero. Se carattere della Musica è l'indeterminato, in questo essa trova sempre il suo Ideale, e fuori di questo volge all'Arte della parola, ch'è come dire, perde la sua indipendenza. Che se pure fosse imperfezione il difetto di determinazione nel sentimento, la Musica raggiungerebbe il suo Ideale toccando questa imperfezione. Ma non è imperfezione, che anzi, come dicemmo, la Musica è quell'Arte la quale a cagione del suo indeterminato, opera la divisione dello Spirito dal sensibile. L'uscire però da questo indefinito è il fatale destinato della Musica, la quale deve cedere il campo all'Arte della parola. Questo moto, sebbene di declinazione, è cosa pur necessaria, e gli artisti che lo seguono fanno testimonio della loro grandezza.

Or poichè la Poesia è l'Arte che non si scompagna dalla Musica, e che succede ad essa, noi ne diremo alcuna cosa, senza di che non potremmo dimostrare chiaramente in

che consista la decadenza della Musica. L'elemento sensibile di cui si avvale la Poesia differisce essenzialmente da quello delle altre Arti. Le pietra, i colori, il suono sono elementi cavati dalla natura sensibile ed appropriati dallo Spirito, ma la parola è un puro segno, intera creazione dello Spirito. Come segno è una forma dell'Idea, epperò un sensibile, ma un dato sensibile che non esce da'dominii dello Spirito, il quale lo crea e lo accozza a suo modo. Questo rende la parola arrendevole ad esprimere qualunque condizione dello Spirito umano, e fa che la Poesia, a differenza delle altre Arti, sia l'Arte di tutti i tempi. Ma ciò nondimeno la Poesia ha ancora il suo momento speciale, che sta nel periodo dell'Arte riflessa, cioè nel periodo scientifico della Umanità.

Allorchè lo Spirito umano non riposa più nella forma dell'Arte e volge a comprendere la Verità come Pensiero, la Società intera si costituisce in modo prosastico. Tutti ai dì nostri esclamano la Società esser volta all'*utile*, al *positivo*, e questo *positivo*, nel quale altri intende il denaro, non è veramente che il predominio della riflessione su'moti spontanei e poetici della giovanezza. Questa Società degna di essere rivelata solo da'lavori didattici, o porge un contenuto riflesso all'Arte ed ajuta la sua decadenza, o

conduce l'Arte alla indifferenza verso il presente. Imperocchè l'Arte non trovando nella Società contemporanea un contenuto poetico, si volge al passato, e prende a dipingere qualunque tempo e qualsiasi condizione di gente. Il contenuto dell' Arte è allora l' Umanità, ma rifatto dall' artista secondo il Pensiero della Società da cui egli è generato. Quando l'Architettura cessò di trovare eco nello Spirito umano, e venne posto da banda lo stile gotico, vero punto di eccellenza dell' Architettura cristiana, questa si volse al passato, e ripetè le forme greco-romane. Lo stile del risorgimento fu la decadenza dell'Arte, perchè ivi l'Architettura si ridusse a manifestare la sua impotenza.

E nel modo dell'Architettura va parimente la faccenda ai dì nostri coll'Arte in generale. Ora sì nel caso che la Società porga un contenuto riflesso all'Arte, come nel caso dell'Arte indifferente verso il presente, i quali momenti indicano la subordinazione dell'Arte alla Scienza, la Poesia riflessa ha dritto al predominio. E difatti pel suo elemento creato dallo Spirito, e comune alla Scienza, essa è acconcia più che ogni Arte a determinare il sentimento riflesso dell'Umanità; e nel momento in cui l'Arte inclina a dipingere qualunque tempo, la Poesia deve predominare per essere proprio sua natura il piegarsi a tutte le determinazioni

dello Spirito. Nondimeno predominando come dissoluzione dell'Arte, ed essendo questo il momento della Scienza, la Poesia maggioreggia sulle Arti, sotto la influenza però della Filosofia. Così vennero su quei lavori artistici del Gœthe, in cui si nasconde un profondo Pensiero filosofico; così avvenne che nelle moderne Storie della Filosofia andò annoverato puranche il poeta. Adunque la Poesia, la quale oggi potrebbe chiamarsi *il Pensiero filosofico che si veste d'immagini*, è l'ultima Arte a predominare.

Ora conchiudendo della Musica dopo questa necessaria intramessa, dico, che imperocchè la Musica è l'Arte che precede la Poesia, e le Arti hanno per destinato il passare l'una nell'altra successivamente; però la Musica nel correre il cammino prescrittole, dopo aver raggiunto il suo Ideale, dovrà segnare la propria decadenza cercando divenir parola. E qui alcuno potrebbe chiedere del modo con cui segue lo svolgimento storico della Musica; al che noi risponderemo in seguito.

SVOLGIMENTO STORICO DELLA MUSICA NELL' ETÁ MODERNA.

A) IL PASSATO DELLA MUSICA.

a) PERIODO DI FORMAZIONE. La Musica non si conduce a gloria suprema se non per lungo lavoro, mediante il quale ella pone mente a perfezionare di continuo il suo elemento tecnico. Allorchè l' artista vuol profondamente vestir di note un sentimento, fa mestieri ch' egli signoreggi il suono ed i suoi accordi, a fine che non avendo a volger la mente soverchiamente al sensibile, non venga impacciato nelle sue inspirazioni. Dall' un canto io mi persuado che i grandi compositori, i quali nelle loro opere danno vita e rilievo all' elemento melodico, vantaggiano insieme le armonie; perchè la Musica secondo che cerca determinare meglio il sentimento, ha bisogno del pari di nuovi

accordi e di maggior ricchezza di armonie. D'altro canto intendo benanche che a proporzione che la Musica viene conoscendo il segreto delle armonie, e vien superando le difficoltà infinite che si provano in questa via, consegue puranche la vita maggiore del sentimento: in tal guisa che sono consorti e correlativi il progredire dell'armonia e l'avanzare della melodia. Onde s'inferisce che il compositore non giunge a poter esprimere il sentimento prima che egli acquisti la facoltà di signoreggiare l'elemento tecnico dell'Arte sua.

E per fermo se il sentimento nella Musica ha d'uopo del suono per vivificarsi, è ben chiaro che innanzi al tempo della sviluppata armonia, non può tener luogo, in verità, la splendida e pura luce del sentimento intimo. Alle Arti tutte, per diverse ch'esse sieno, è necessario l'andare per questa via, a fine di porre in opera la loro perfezione, e dalla Pittura, l'Arte più vicina alla Musica, ci può venir fatto di trarre un esempio. Raffaello, il Tiziano, il Correggio, ecc., mediante i quali la Pittura pervenne alla sua eccellenza, infondendo ne' loro dipinti quella divina purità, fecero progredire insieme l'Arte del colorito, del disegno, della prospettiva, delle ombre, ecc.; ma si ponga ancora mente a'momenti che precessero la venuta di questi sommi,

e si vedrà l'elemento tecnico della Pittura venirsi perfezionando coll'andare del tempo. Così il Cimabue intende a perfezionare il disegno de' Bizatini, il Giotto cangia il modo di preparare i colori, il Masaccio insieme alla ricerca del chiaroscuro fa di arrotondire e distribuire meglio le figure, e Leonardo da Vinci ed il Perugino renduti padroni del segreto della natura, lasciano sgombro il varco a Raffaello.

Il simile dico della Musica. Questo primo periodo, diciam così, di formazione viene iniziato nel mondo cristiano dalle modificazioni e dalle scoverte che S. Ambrogio, Gregorio Magno e Guido di Arezzo fecero nell'Arte musicale. Continua poscia mediante gli sforzi di quella moltitudine di grandi intelletti, ciascuno de' quali apportò alla Musica una innovazione importante. Tra questi benemeriti primeggiano i nomi di Francesco Landino, Giovanni Muris, Bartolomeo Ramos, Pereira da Salamanca, Fra Pietro da Uregna, del Monteverde, del Caccini, del Palestrina, del Carissimi. Ed infine questo periodo si chiude co' nomi famosi del Durante, dello Scarlatti, del Leo, del Porpora, del Jommelli, presso i quali, al dire degli storici e degli scrittori di Musica, non ancora la melodia avea sciolto il suo libero volo; ma poichè spunta di già il fiore purissimo dell'Arte

ideale, e poichè la melodia se da una banda è ancora impacciata dalla cura che si presta soverchiamente all'armonia, dall'altra nondimeno getta i suoi splendidi baleni, però per noi questi ultimi maestri segnano il passaggio al secondo periodo dello sviluppo storico della Musica, nel qual periodo l'Arte tocca la sua eccellenza.

b) Periodo dell'Ideale. Gli ostacoli tecnici che presenta la Musica, malagevolissimi a superare, come prima domati, aprono la via a quella età dell'oro dell'Arte, in cui questa si solleva come autonoma, e viene a grande onore. E con ciò ci si schiude dinanzi il secondo periodo storico della Musica.

La Musica, come abbiam detto, deve ritrarre i moti del sentimento intimo, onde nel momento in cui poggia a grande altezza, essa è lirica in modo eminente. Il sentimento che si divide dalla realtà e si raccoglie in se, riveste un carattere sereno e calmo, poichè ha per fondo il godimento che prova l'animo di essere in propria compagnia. Onde la Musica in questo secondo periodo, del pari che la Scoltura e la Pittura nel loro Ideale, rappresenta la calma dello Spirito, il quale si eleva sereno anche di sotto alle sciagure che l'opprimono. Lo Spirito

che si ritira in se, e gode di questo soave consorzio, rattrova nell'amore la sua migliore espressione. L'amore è quella passione in cui l'individuo nega se nel culto di un obbietto amato, e ritorna a se arricchito dell'animo di quella creatura che adora. In questo ritorno l'individuo si afferma soddisfatto e lieto. Questo sereno contento che si trasfonde nella vita umana, la calma d'un sentimento divino e l'amore, ci rappresentarono le Arti nel loro Ideale. L'Apollo del Belvedere, lanciato il dardo al serpente Pitone, inarca le narici come colui il quale compie un atto nell'ira, ma sulla sua fronte è diffusa una calma tale, ed egli posa con tanta quiete, che tu stai in fra due nel ravvisare s'egli lanciò pure un dardo: è il dio che, anche versando nel moto delle fervide passioni umane, porta seco la sicurezza e la calma della vittoria. E che altro tu scorgi nelle divine Madonne di Raffaello se non la serena gioja d'una donna celeste, la quale gode di rinvenir se nel figliuolo? Di qui nasce che la Musica, al pari delle altre Arti, raggiunge il suo Ideale nella libera melodia, pura e sublime effusione di un'anima amorosa e soave. E l'antica Scuola italiana, rappresentata dal Pergolese, dal Paisiello, dal Cimarosa, dal Sacchini dal Guglielmi, dal Piccini, parmi che nel corso storico della Musica venga

a questa sommità di gloria. In questa Scuola rinveniamo la Musica nel suo momento indeterminato, epperò perfetto, come dimostrammo. Le melodie si appoggiano ad un fondo poetico, ma pur se ne dividono: i canti s'intrecciano di variazioni e danno libero sviluppo alla fantasia del compositore, dal predominio delle quali cose principalmente deriva quella indipendenza, ch' è proprio l' essenza della giovane età della Musica. A questo modo la Musica non si sforza a determinare precisamente il sentimento, a seguire a passo a passo la parola, ma si scioglie libera e poggia alto sulla Poesia, e per quell' indefinito che desta nell' animo, la Musica tocca la sua eccellenza. E da poi che ci dipinge il sentimento calmo ed amoroso, non dà negli effetti di orchestra, non nei canti declamati e rotti, non isvela la tendenza a determinare i caratteri, la situazione, ad incorporarsi col Dramma. Come essa è espressione di un sentimento sereno, così non appare la lotta delle passioni, l' urto delle situazioni, ecc.

La melodia che inspira amore è l'Ideale della Musica, come l' amor religioso è l' Ideale della Pittura. A' dì nostri l' universale si reca a noja queste musiche, le quali se non ci commuovono punto, non sono men belle che fossero un tempo. Nè mi maraviglio che tal sentimento di fastidio sia

potuto prevalere; perchè opere simili non esprimono più e non corrispondono allo stato del nostro sentimento ed alla condizione più sviluppata della Società. Onde io stupisco piuttosto che cosiffatte opere di quando in quando non si trovino del tutto impedite di fare nell' universale alcuno effetto, che non che elle non ci muovano affatto. Non per questo intanto la Riflessione deve soggiacere alle impressioni. La Riflessione, non affetta da alcuna passione, ripensa quella specie di musiche, assegna loro il posto conveniente, e non fa alcun pensiero contrario alla loro lode.

Assegnammo all' antica Scuola italiana cotesto posto, e qui vogliamo notare come nel Mondo moderno l' Italia è dedestinata a conservare e nudrire il sacro fuoco delle Arti, e la Germania quello della Scienza. Tanto che nel suolo italiano l' Arte tocca il suo apogeo, e dalla Germania, come dal terreno del Pensiero, muove sempre il principio della decadenza. Avvenne così della Pittura colla Scuola fiamminga, e vedremo che tale fu puranche il caso della Musica, e così entriamo nel terzo periodo dello sviluppo storico della Musica.

c) Periodo di decadenza. Qui si viene a collocare la questione tra i Piccinisti e i Gluckisti, e così alla

Musica intervenne di ripetere le differenze letterarie insorte tra' Classici ed i Romantici. Si sa da tutti che la parte de' Piccinisti teneva per la *pura melodia*, e quella de' Gluckisti per la *verità musicale drammatica*. Queste questioni sorgono sempre che l' Arte abbandona una forma per adagiarsi in un'altra. In questi tempi di transizione gli amatori dell' antica Musica sentono che il suolo loro vien meno, e fanno il supremo potere per arrestare l' Arte nel suo cammino, e non lodano cose che non sieno antiche: i fautori della nuova Musica irridono il passato ed opprimono di contumelie i suoi difensori. Nascono così le polemiche, a cui la Società intera prende infinito diletto. Ma le due parti avverse volendo difendere un punto di vista esclusivo, per sforzi ch' esse facciano, non vengono giammai a capo di trovare il bandolo, e solo dopo che il tempo riduce i vecchi amatori di Musica a brontolare in silenzio, poichè disperano di poter frenare quell' andazzo maledetto, e fa sereni gli avversari confidenti nella ottenuta vittoria, viene la Scienza, la quale assegna a ciascuna parte il posto conveniente, ed armonizzando le contrarie opinioni genera la vera soluzione. In tali questioni adunque ciascuna parte ha il suo torto e la sua ragione puranche.

I Piccinisti aveano ragione di affermare che nella pura

melodia stesse la Musica ideale, ma aveano torto a volere che la Musica si rimanesse immobile in questo punto, e non seguisse l'incedere della Società; per lo contrario i Gluckisti aveano il torto asseverando che la Musica vera consista nella verità drammatica, ma ben si apponevano dicendo che la Musica dovesse uscire da quel momento antecedente, e procedere innanzi ad incorporarsi col Dramma. Questo periodo, benchè di decadenza, è pur necessario; nè si può frapporre ostacolo che non faccia giungere la Musica a questa condizione novella. Onde il torto di ciascuna parte consisteva nel credere ch'essa sola fosse la verità, e la ragione stava nell'essere davvero ciascuna opinione una parte di quella verità concreta che risulta dall'armonia di entrambe.

Dall'intero di questo discorso e da quel che abbiam detto parlando della Musica, si scorgerà chiaramente come oggi la Riflessione è tanto maggiore che essa si fosse agli altri tempi, che trascina seco ogni sfera dell'Arte, e la sottopone a quella sua prosastica natura, capacissima a render languido l'ingenuo e ridente fiore dell'Arte ideale. Onde fu mestieri l'Arte declinasse, e alla Musica del Piccini, del Sacchini, del Guglielmi, del Cimarosa, del Paisiello succedesse quella del Gluck, del Mozart e della nuova Scuola italiana.

E noi appunto perchè nella questione che ci occupa non prescegliamo un punto di vista esclusivo, ma cerchiamo assegnare a ciascuna scuola un momento importante nello sviluppo storico della Musica, portiamo fede di stare nella Verità. Non è dubbio alcuno la Verità non esser quella che si tien contenta a questo o quel sistema, a questa o quella scuola in Musica, ma sibbene quella che togliendo a tutte le parti il loro lato individuale ed esclusivo, assegna a ciascuna il posto che le compete, e tutte armonizza nell'immensità del suo contenuto.

Il nuovo periodo della Musica ebbe nascimento nell'Alemagna col Gluck, col Mozart, ecc., e fu continuato in Italia dal Rossini sino al Verdi. Questo è il periodio di decadimento della Musica. Difatti ogni uomo che ha fior di senno conviene nel pensiero, che questa Scuola vada successivamente incorporando la Musica col Dramma poetico. Egli è certo che la tendenza della nuova Scuola è di volere che il suono determinasse la passione, che le note musicali seguissero l'andamento del verso, che la melodia colorisse vivamente la situazione, scolpisse i caratteri. Tutto ciò rende la Musica pedissequa della Poesia. Da ciò che dicemmo discorrendo della Musica in generale risulta che tale Scuola segna la transizione al dominio della Poesia,

epperò se si vede l'arte andare mano mano rimettendo della sua indipendenza. E spiegherò meglio quel che intendo per questa indipendenza della Musica.

A' di nostri la Musica attende a colorire determinatamente le passioni, le situazioni, e se è possibile, l'azione di un Dramma, insomma ci vuol presentare lo spettacolo magnifico e tutto l'apparato del Dramma. Di sorta che ad essa oggi sono necessari i *libretti* forniti di belle situazioni; ma poichè vuole da se determinare gli affetti, la Musica poco bada alla natura de' versi più o meno belli. Essa segue la tela dell'azione, ed anche i vari pensieri dei versi, ma poco le cale se quei pensieri presero nel verso una forma bella, perchè essa intende a creare questa forma e a determinar meglio che la parola non faccia. Or questo che ad alcuno potrebbe parere indipendenza della Musica, non è veramente che il testimonio della sua dipendenza, perchè è il segno che la Musica si adopera ad uscire del suo indeterminato, a divenir parola, e con ciò ad acquistare una tendenza esteriore a se. Tanto che gli stessi canti del Mendelssohn sono segno di questa dipendenza. Il Mendelssohn compose de' canti senza parola, in fronte de'quali appose alcune note musicali in luogo del titolo per contrassegnare il soggetto del canto. Il Mendelssohn, per

molto ch' ei si adoperi, non perverrà mai a destarci un determinato sentimento, e questo tentativo, per ardito che sia, anzi che dare indipendenza alla Musica, come potrebbe parere a prima vista, la sforza a divenir parola; epperò indica come l'Arte musicale si vada sviluppando sotto l'influenza della Poesia, e voglia modificarsi secondo questa; onde la parola indipendenza non è da prendere solo nel senso che la Musica segua gli andamenti del *libretto*, ma anche in quello che indica la tendenza della Musica a divenir parola.

Ora tornando in via, dico, che la nuova Scuola italiana si può definire il progressivo assoggettarsi dell'elemento lirico al drammatico. Nel Rossini al tentativo di sottoporre la Musica al Dramma si sposano ancora, la libera melodia e i voli indipendenti: nel Bellini rifiorisce quell'amore divino che rese sì amate le Musiche dell'antica Scuola, ma vi traspare puranche l'alunno del nuovo moto musicale: nel Donizzetti, in alcune sue opere, acquista maggior rilievo la Musica drammatica, sinchè nel Mercadante e nel Verdi, ma in ispecie in quest' ultimo, il nuovo avviamento trova la sua forma compiuta.

Intendo di lasciare da parte il discorrere a dilungo di questi Maestri, perchè a volerli analizzare acconciamente si richiederebbe un ampio lavoro per ciascuno, ed io qui

ho in animo, anzi che tessere una Storia della Musica, di presentare de' tratti generali, i quali sieno atti a porgere una migliore determinazione a que' pensieri generali esposti nel discorso sulla Musica in se stessa, e ad assegnare solamente le categorie in cui vanno a posarsi i precipui periodi dell' Arte musicale.

Or siccome adoperammo bene spesso in questo discorso la parola decadenza, e siccome questa suona male, io il so, per l'abuso fattosene, così credo acconcio dichiarare brevemente quel che intendo per essa. Ma ciò sia detto come per incidente. La decadenza di un' Arte qualunque non è la prova che gli Artisti che la effettuano sieno incapaci di sostener l' Arte nel suo apogeo, e che questa per proprio difetto volga in ruina. Un' Arte qualsiasi tocca il suo momento predominante, allorchè la natura ch' ella sortì è adatta ad esprimere una determinata condizione della Società. Incedendo la Società a prendere forme più pure, quell'Arte che predominava dà il luogo ad un' altra, la quale sopravviene per essere la sua natura acconcia ad esprimere meglio quel nuovo stato della Società. Onde ben si vede che quella determinata Arte per necessità dà luogo ad un'altra, ed è costretta a seguire l'andamento della Società. In tal modo essa continua a svilupparsi, sotto l' influenza

però dell'Arte che vien dopo, e ciò facendo se decade dalla sua altezza, e non potrebbe mancare di decadere, continua però a richiamare verso di se l'attenzione universale, perchè si modifica a seconda delle nuove passioni.

Se al succedere della Pittura cristiana alla Scoltura antica, questa non avesse declinato a vestirsi di un carattere più intimo, e si fosse tenuta ferma, il che non potea, alle forme ed alla maniera greca, la Società l'avrebbe lasciata dall'un canto, perchè tra le sue passioni e quelle espresse dalla Scoltura, non vi sarebbe stato legame alcuno. Noi moderni di fatti restiamo muti e freddi dinanzi ad una statua di Scoltura greca, e solo coloro i cui studi assidui dell'antichità li fanno rivivere nell'età passate, possono palpitare a quella vista. Così parimente la Musica va cedendo il campo alla Poesia, e con ciò ubbidisce al destinato delle Arti. Solo perchè la Musica s'incorpora colla Poesia, e manifesta il predominio della Riflessione, ci sveglia cotanto interesse. E quegli artefici che seguono questo avviamento dello Spirito, sono grandi al pari di quelli che estolsero la Musica a gran segno di eccellenza, e possedono lo stesso grado di gloria, perchè essi, al pari di quelli, rispondono alla contemporanea condizione dello Spirito. Se non operassero così, sarebbero uomini dappoco e soggettivi, e verrebbero negletti dalla Società.

Tuttodì si ripete che il Verdi corrompe la Musica: il Verdi non corrompe la Musica, secondo il senso che ordinariamente si accorda a questa parola, ma la fa rispondere alla Società di cui è figlio; e con ciò egli e tutti i maestri della nuova Scuola tengono ancor viva l'Arte, ajutano lo Spirito nel suo sviluppo, e appunto per questo sono degni di esser collocati nella corona degli eroi dell'Arte. Onde ben si appone quel maestro di Musica che toglie ad esempio de'suoi lavori le divine Musiche del Meyerbeer, del Mercadante e del Verdi, anzi che quelle dell'antica Scuola, potendo solo così destare un'eco profonda nei cuori de'suoi contemporanei.

Con ciò noi crediamo aver giustificato il concetto che facciamo di Autori e d'opere eccellenti, e il modo col quale attribuiamo la decadenza ad una Scuola sì ricca, sì potente, sì feconda di capi-lavori, e tanto degna dell'immortalità.

B) IL PRESENTE DELLA MUSICA.

Gli Artisti che a'dì nostri tengono lo scettro della Musica e colle loro creazioni occupano gli animi della Società vivente sono il Mercadante, il Meyerbeer e il Verdi. Il Rossini liba spensieratamente i piaceri della gloria e tace. Il sonno ch'egli dorme reca dolore all'Arte, ma forse è mestieri ch'egli dorma, imperocchè nell'infinito Dramma dell' Arte ogni artista grande segna una forma, getta un germe e va via, lasciando una parola vivente ed insieme una tradizione che i successori feconderanno. E il germe divien pianta, e la pianta dà vita al frutto. Così nell'Arte un nuovo elemento genera coll'andar del tempo un mondo intero. Nè questo mondo posa solitario in mezzo al fermento degli elementi circostanti, ma nuovi atomi produttori vi

si caccian dentro, straniere creature vengono eziandio a popolarlo, e per contra dal suo terreno si sprigiona una materia che va ad arricchire gli altrui campi. Questa solidarietà artistica forma la grandezza dell'Arte, la quale, rimanendo presso ciascuna Nazione con una propria impronta, tende nientedimeno la mano alle altrui creazioni, se ne assimila quel che v'ha di grande, e leva così una voce armonica che desta non questo o quel Popolo, ma l'Umanità intera. L'Arte italiana giovossi adunque dell'alemanna, e questa di quella, ed insieme fecero palpitare le genti, l'una commovendo colle sue inspirate e spontanee melodie, l'altra facendo maravigliare per la sua verità drammatica e per la perizia dell'armonia. Che cosa farà il vecchio Rossini al sorgere di questo mondo novello? Presenterà di nuovo quella statua sbozzata che i suoi successori dirozzarono, e dirozzando arricchirono, modificarono, determinarono? Ed allora noi gli volgeremo le spalle, e anzi che occuparci dei vecchiumi, e provare alcune sensazioni meramente erudite, vorremo abbandonarci spontaneamente ai più giovani artisti, alle più nuove forme dell'Arte. Forse l'antico Maestro, securo della sua titanica forza, abbandonerà i suoi ozi, si getterà in mezzo alla mischia e scompiglierà la nuova legione usando delle armi

medesime di questa? Ciò non interviene nell'Arte. l'Artista quando è grande, quando ha segnato davvero un'Era novella, non cangia stile, non usa lo scalpello de' suoi successori. Nè da questo rimutamento il ritiene infantile testardaggine, ma piuttosto la natura del suo animo, il quale vede l'Arte racchiusa nella forma che egli le ha data, e rigetta ogni ulteriore svolgimento. Il Kant verso gli ultimi anni della sua vita non comprendeva le critiche degli altri pensatori. Egli stesso scriveva al Reinhold, nel 1794, che da tre anni l'età aveva renduto il suo Spirito incapace di cogliere l'incatenamento e il sistema delle idee altrui. Ora se noi ci rechiamo alla memoria la grande facilità dell'ingegno del Kant, e le opere che dettò nella vecchiezza, come a dire il suo *Disegno di Pace perpetua*, i lavori sul *Preteso dritto di mentire per l'Umanità*, e sulla *Rivalità delle Facoltà*, le quali opere rivelano una mente vigorosa, ci accorgeremo agevolmente che quel che impediva il Kant di comprendere gli altrui pensieri, era l'essersi affatto intrinsecato col proprio Sistema. Nientedimeno egli aprì quella via che si è continuata sino all'Hegel. Ora se ciò interviene nella Scienza, la quale ha per istrumento la fredda meditazione, e quanto più non interverrà nell'Arte, in cui domina il sentimento caldo ed esclusivo? Mi si

obbietterà che il Rossini ha tentata la nuova via ed ha scritto il Guglielmo Tell. Sì, ma dal Guglielmo al Dramma moderno corre un intervallo grande assai più di quel che altri non pensi. Il Rossini adunque col ritirarsi ha dimostrato una forte conoscenza della Società e dell'Arte.

Tra le nubi dell'Alemagna si eleva il Wagner. Di questo maestro neanche parlerò, perchè egli non è ancora pervenuto nella schiera degli eroi dell'Arte. Inoltre di lui non ho inteso altro che il *Brautzug* dell'opera *Lohengrin*, eseguito dall'Orchestra di Strauss al Giardino del Popolo (*Volksgarten*) di Vienna. In questo pezzo predominava l'armonia lasciando di tempo in tempo scappar fuori un raggio di melodia. In generale si può dire che la sua Musica è realistica, intendendo sopra ogni altro a sposarsi col Dramma.

Adunque i tre grandi Artisti che abbiamo nominati di sopra formeranno il soggetto delle nostre indagini, le quali saranno brevi, perchè del Mercadante e del Verdi discorrerò più per esteso nel seguito. Qui è da cogliere propriamente il punto che individualizza ciascun maestro, e la relazione che corre fra di essi. Nel flusso della Musica moderna saper scovrire i corifei, e tra le opere di costoro cogliere il lato rilevante, forma propriamente la difficoltà e la natura d'uno studio critico.

a) Musica classica. L'Italia tra le moderne Nazioni raccolse l'Arte siccome eredità della Grecia caduta. Se l'Alemagna fu destinata dallo Spirito del mondo a meditare il problema dell'Universo, se la Francia alla vita dell'azione, alla propaganda, se l'Inghilterra allo sviluppo dell'Industria e del Commercio, l'Italia ebbe per ufficio di nutrire il fuoco santissimo delle Arti. Ed ogni Popolo sortì natura capace a compiere l'alta deputazione, anzi la sua indole gli determinò la via da battere, la meta a conseguire. Nel cielo, nell'aura che lo circonda l'Italiano beve l'Arte, e nel suo animo temprato a caldo e vivace sentimento avviva le inspirazioni che gli desta la circostante Natura. Ogni Italiano ha i suoi Ideali, e su di questa terra pellegrina furono donne che morirono d'amore. Il fuoco del sentimento rende le individualità taglienti ed esclusive, dove che la calma della Ragione frena i moti dell'instinto, spunta in qualche modo le differenze che corrono fra i caratteri, e li rende più acconci al consorzio, all'associazione. Pertanto una Nazione artistica si rompe in parti, e le parti si guardano in cagnesco, dove che le pensatrici si fondono, e se una cagione diversa le disgrega, corrono a confederarsi in istretta lega. Così gli Stati dell'Alemagna formano una

confederazione. L' Italia dopo un concitato lavorio si levò gigante e conquise l'Umanità collo splendore della Pittura e poi della Musica. Ecco il suo regno, ecco le sfere in cui ella si afferma come grande Nazione. Adunque non la Lega lombarda, ma quella degli Artisti grandi, non la sconfitta di Barbarossa, ma la vittoria compiuta sullo Spirito dell'Umanità formano la maggior gloria dell'Italia. Raffaello, Michelangiolo, il Pergolese e il Rossini stampano un'orma non peritura e destano pei campi dell'etra un'eco che scuoterà le più lontane generazioni. Ora l'esclusivismo del sentimento generò le discordie, e queste produssero il fastidio del presente. Cosiffatte condizioni e un certo erudito sentimento artistico rivolsero al passato le menti italiane. Atene e Roma furono la Patria di questo Popolo di eruditi. E sino a non guari tempo si perpetuò cotesto movimento, anzi al presente ancora continua. L'Alfieri e il Leopardi, figliuoli del secolo, non l'intendono, lo dispregiano, e credono vivere fra le ombre adorate dei greci e romani eroi. L' Aleardi, ultima espressione della Poesia italiana, quantunque sia artista per molti rispetti moderno, nientedimeno sotto nuova forma torna a vagheggiare l'Idea latina, ed è sempre incalzato dal classico desiderio d'infarcire con obbligata mitologia il suo carme, del resto

pieno di vita e di profondità. Ciò mi sconforta. Un nuovo Poeta ha l'Italia, ma la vecchia canzone non è stanca, nè il vecchio uomo disparito. Accanto al naturalismo geologico io veggo errare gl'immaginari esseri ipercosmici. Forse ancora lungo tempo peneremo innanzi di renderci persuasi che il Poeta deve respirare l'aura infinita dell'Umanità e dell'universale Associazione anzi che quella angusta del Comune; che deve cantar glorie moderne meglio che ripetere nuovamente e a sazietà le avite; che è mestieri parli il linguaggio delle anime nostre senza impacciar con miti il libero corso del pensiero. Certamente non v'ha più nobile ufficio del cantar le patrie glorie, ma veggasi una volta accanto alla Patria l'Umanità, ed insieme all'amor di se nudriscasi quello alla Fratellanza universale. Adunque quasi comune a tutti gli scrittori italiani è questo anelito ad una vecchia Patria, il quale Spirito conservatore invade ogni maniera di coltura, tanto che nel Dramma noi siamo stati, e forse siamo tuttavia, più teneri di ogni altro delle tre unità. Ecco le ragioni che rendon l'Italia la terra del *Classicismo*. Volgiamoci alla Musica e adoperiamoci a scorgere in essa cotesta tendenza classica, badando che io uso questa espressione in un senso diverso dell'ordinario.

Io tengo che tra i maestri viventi il Mercadante rappresenti la Tragedia classica, anzi parmi che nella Storia dell' Arte egli dia a questo genere l'impronta fortemente drammatica. Lo Spontini ha composto una Vestale, è vero, ma ai tempi dello Spontini la Musica non si era per anco arricchita di tutti quei mezzi che la rendono capacissima, per quanto è in lei, ad individualizzare la passione. La stromentazione della Vestale non può avere quella potenza che il Rossini, il Weber e il Meyerbeer le hanno trasfusa di poi. Un Artista moderno poteva solamente dipingere le passioni eroiche della ferrea Età romana, poichè alla grande opera una ricca tavolozza si richiedeva. Dopo un tentennare tra varie forme il Mercadante trovò la sua Poesia. Alla sua forte fibra sorrise quella Roma fondata da Romolo, nel cui Spirito si agitava il Marte italiano, il quale ad altro non piegava che alla forza. Il mito della lupa parla abbastanza dei figliuoli di Roma. Il modo grave con cui il Mercadante concepisce la Musica il rese acconcio a colorire, coi mezzi della moderna Musica drammatica, l'antica Età degli Orazi e delle Vestali, ed a svolgere nell'Arte musicale il momento del Classicismo italiano. Ingegno potente e vario, egli accompagna l'Arte nel suo svolgimento, e si adagia così nella candida forma melodica, del che fa testimonio

il Giuramento, come nella moderna tendenza fortemente drammatica, il che dimostra il suo Pelagio. Singolare fenomeno è questo Pelagio, il quale rivela che la canizie non ha estinto nel Mercadante la freschezza dell' inspirazione e la robustezza del concepimento. L'introduzione, la romanza del tenore ed il terzetto del Pelagio basterebbero a formare la grandezza d'un Artista. Ingegno multiforme, come il Mozart e il Rossini, egli non si tien pago alla Tragedia, ma volge la sua varia attività alla Commedia, alla Musica sacra, alla Musica per camera, alla Musica strumentale e perfino alle Canzoncine popolari. Ed in tutto eccelle. Da questo lato il Mercadante si eleva alto sul Meyerbeer e sul Verdi, imperocchè cotesta universalità è indizio di grandezza singolare, come Aristotile istesso insegna, ed è quel che rende principi della propria Arte lo Shakspeare, il Mozart e il Rossini. A traverso alle sue peregrinazioni l'accompagna però sempre il Genio di Roma. Sin nei motivi più spensierati voi avvertite la frase larga, degna solo di quell'Età che nel suo amplesso strinse i più lontani Popoli. L'abitudine di pingere il Popolo sulla scena fa sì ch'egli tratti l'Individuo come il Popolo, e porga ad una passione solitaria ed intima la veste delle passioni popolari e forti. Ciò non l'impedisce però di creare spesso

leggiadrissime melodie. La perizia musicale lo spinge ad amare di soverchio le complicazioni di orchestra e lo svolgimento compiuto delle frasi. In conseguenza il peso e la lunghezza fanno degenerare qualche volta in maniera il suo stile. Sempre vi si fa dinanzi il lato individuale dell'Autore. Ciò non interviene ai grandissimi, i quali scompaiono nell'opera di Arte, ovvero vivono affatto in essa. Per isforzi che facciate voi non saprete mai quale sia l'intimo, il carattere soggettivo dello Shakspeare. Voi avete dinanzi Giulio Cesare, Otello, Riccardo, Amleto, Macbetto, Giulietta e Romeo, Falstaff, ma non vedete mai l'Autore che fa capolino dietro l'opera di Arte. Al contrario nella Violetta del Mercadante scorgete l'autore degli Orazi. Però è l'Arte che va verso di lui, ma non è lui che si modifica secondo i soggetti artistici, e il Mercadante è grande perchè ha trovato una poesia che ha fatto diventar stile vero e bello la sua maniera individuale.

A difesa del Mercadante dobbiamo soggiungere che questo rilievo soverchio della propria individualità è natura degl'Italiani, ed è una conseguenza necessaria delle nostre condizioni. Dante istesso non se ne preservò. L'Alfieri ha composto alcune Liriche in cinque Atti. Tutti i personaggi rivelano l'animo maschio dell'Autore. Tanto colui che ama

quanto quegli che odia non hanno chc un solo accento, la bestemmia contro il nemico dei propri amori e contro la cagione dell' odio. Ciascuno vuol dominar solo, non sopporta ostacoli, e per necessità dev' entrare in lotta cogli altri, i quali alla lor volta non sono uomini socievoli. Mettete Alfieri contro Alfieri e voi avrete che l'uno si precipiterà furioso sulla spada dell' altro. Due Alfieri sarebbero stati nemici fra loro; e difatti egli bestemmiava quella Rivoluzione francese di cui era figliuolo primogenito. A questo modo la Tragedia è finita al 1°. Atto, imperocchè i caratteri si pongono con tanta ruvidezza che si distruggono in pari tempo. Nientedimeno sonovi ancora quattro atti da percorrere. Che resta all' Autore? Tener modo che i personaggi disfoghino la loro ira in ingiurie sempre nuove, sempre più pungenti, sino a quando dalle contumelie si passa al brando. Indi il difetto di azione, e da ciò le tre unità. Noi leggiamo Alfieri con amore perchè egli adagia le proprie passioni in un' età e su di alcuni eroi che sopportano il duro pondo, ma se egli avesse dovuto tragediare Giulietta e Romeo, la Francesca da Rimini, la Pia dei Tolomei, allora non si potrebbe resistere allo sconcio di vedere la modesta Pia coll' elmo e col coturno romano. Con minor durezza incontra l' istesso al Mercadante.

E ciò è ben naturale. Gl'Italiani sono un aggregato d'Individui. Divisi dalla vita politica ed esteriore si compongono un mondo tutto proprio; tanto che la Scienza, le credenze politiche e religiose sono sistemi individuali, il grido di una coscienza separata dal mondo. I nostri riformatori religiosi parlano a se stessi o ai pochi, dove che gli Alemanni traducono nella vita dello Stato i loro pensamenti. Il Bruno apre la via alla Scienza moderna, ma per gl'Italiani il suo Panteismo è consunto dal rogo che incenerì l'ardito novatore, dove che i Tedeschi ne svegliano le scintille, lo fecondano e lo bevono largamente. Il Vico è pianta esotica sul suolo napoletano. Ora se il consorzio genera la pieghevolezza, l'individualismo produce la rigidezza; se l'associazione fa sì che nelle opere di ciascuno s'infiltrino gli elementi estranei, tanto che s'imitino sino gli altrui modi, d'altra banda l'austera solitudine di necessità opera che noi portiamo in tutto quel che facciamo noi stessi, i nostri capricci, il mondo che ci siam formato, la nostra soggettività. Onde l'Inglese, l'Alemanno come lo Shakspeare e il Goethe possono meditare lungamente il soggetto, e sottoporre se all'Arte, ma il caldo sentimento italiano, la dura forza individuale imprime la propria orma sul soggetto. L'artista moderno in generale, a causa

della forza individuale invigorita nella nostra Società dalla Cavalleria, dalle Scoperte, dalla Scienza, dai Viaggi, dal Commercio, dall'Industria e simili, reca nelle sue opere la propria individualità, a differenza de'Greci che vivevano nel petto di Prometeo, di Edipo, di Antigone, ecc. Il freddo Goethe, capace di pingere insieme l'incomposta passione di Werther e l'affetto ritenuto e vorrei dire diplomatico di Clavijo, la candida Margherita e lo scettico Fausto, Mefistofele e Marianna, lascia scappar fuori senza volerlo la propria natura. Wolfango è tutto nella prima scena del Fausto. Così lo Schiller parla per mezzo del Marchese di Posa, e il Lirismo non scarseggia nella sua Drammatica. Il Byron è Caino, D. Giovanni, il Corsaro, ecc. Nel Teatro francese, salvo alcune eccezioni che s'incontrano soprattutto nel Corneille, troviamo questo Lirismo disceso ad una bassezza antiartistica, imperocchè i suoi tragici covrono gli eroi di Roma colle parrucche incipriate dei tempi di Richelieu, Mazzarino e Luigi XIV. Solo Shakspeare si leva gigante su di tutti e sommerge il suo animo in Roma, nell' Inghilterra, in Italia. Ora questo carattere, comune agli artisti moderni, signoreggia di più appresso gl' Italiani. Tra i moderni oltre all' Alfieri è da por mente al Foscolo ed al Manzoni siccome gli artisti che non nella Lirica ma

nel Romanzo lasciano leggere tutta l'anima loro. La sdegnosa e superba natura del Foscolo è trasfusa nell' Ortis, come il candore del Manzoni fonde in un' unità di amore le creature che popolano il suo Romanzo. Tutte hanno il cuore temprato a carità cristiana, e chi non l'ha si converte. Il Lirismo adunque si muove in fondo all'Arte moderna.

Rivolgendomi alla Musica dico che l'anima beffarda del Rossini penetra in tutte le sue Opere. Il Rossini al pari del Goethe compone con fronte serena e col fuoco alle mani, di sorta che tu vedi muovere sulla scena alcune bellissime ombre, ma quasi mai una viva creatura vittima della passione traboccante. L'anima sua non perde mai la serenità, tanto che egli crea uno Stabat allegro e facile, e non mesto e profondo. Fantasia ariostesca, ma anche ironia ariostesca ha il Rossini. E dietro ai personaggi tragici parmi sempre di scorgere Figaro che li beffa. Difatti nella scena finale dell' Otello, quando questi si appresta ad uccidere Desdemona, parmi, se la memoria non falla, che l' orchestra faccia un motivo del Barbiere. Gli è vero che la Musica è indeterminata, ma non è manco vero che chi applica un motivo buffo alla situazione eminentemente tragica dell' Otello, rivela un' anima che

ride di tutto. Il difetto di passione profonda e questa fredda ironia che comprende tutti i caratteri manifestano l'intimo dell'artista, il quale per tal cagione non ha prodotto nulla di più bello del Barbiere. Qui la sua maniera diviene stile vero e caratteristico. Il Bellini non ha che una corda, l'amore malinconico. Come il Leopardi in tutti i suoi versi non fa che lamentarsi della Natura, dell'Uomo, della Società, ed è sempre occupato da un espresso fastidio e scetticismo della vita, il quale comunica eziandio a qualche personaggio che prende a dipingere, come a dire Consalvo, Filippo Ottonieri, il Parini ecc., così il Bellini pone l'anima sua nel petto dei personaggi, e fa che tutti amino ad un modo. L' ingegno facile, ricco, scorrevole del Donizzetti sfugge ad una precisa determinazione. Starei per dire ch' egli è pervenuto al sommo dell' Arte, ovvero a nascondere l'uomo di sotto all'opera. Lucrezia Borgia e l'Elixir formano un contrapposto spiccatissimo, e rivelano una rara pieghevolezza d'ingegno. Nientedimeno il Donizzetti non ha uno stile determinato. Leggendo lo Shakspeare voi non saprete mai quel che passa nei penetrali del suo cuore, ma, studiandovi su, potrete scorgere il carattere delle sue opere, categorizzarle, assegnando il momento che segnano nella

Storia dell'Arte, e distinguerle da quelle del Calderon, p. e., o da quelle di altri che si voglia. Ma il Donizzetti sfugge come l' argento vivo. Voi state lì lì per credere che la sua Musica è drammatica, ed egli sbuca fuori con una Musica leggiera che vi disinganna, anzi in una medesima Opera cangia stile, e qualche volta folleggia nella Musica drammatica. Ora questo vagare di forma in forma non potrebbe essere indizio di un animo incostante e cedevole? Verdi in ultimo spargé su di tutte le sue Musiche una tinta di mestizia. Ecco quel che io affermo per ispiegare la maniera del Mercadante.

Ma perchè il Mercadante, questo grande artista, non ha avuto su' suoi contemporanei quel predominio che hanno gli altri autori eccellenti? Alcuni accusano la lunghezza dei pezzi, altri il frastuono delle bande e dell' orchestra, altri la cattiva fortuna. Io non accuserò, ma mi adopererò a spiegare il fatto, ricordando che il Classicismo è moribondo nell' Europa, imperocchè gli uomini moderni non intendono le passioni romane o greche, le hanno in fastidio, o al più le fan soggetto di uno studio erudito, ma sulla scena amano a veder dipinte le proprie passioni e quegli avvenimenti che si collegano collo Spirito del secolo. Il sagrifizio della Vestale ci rivolta le viscere

o pure ci fa ridere della superstizione antica. Il Classicismo di fatti, come abbiam veduto, è troppo esclusivo, e nasce da alcune peculiari condizioni dello Spirito italiano. E gl'Italiani istessi cominciano ad averlo a noia, perchè anche essi vogliono partecipare alla vita moderna ed associarsi alla grande Famiglia umana. Ciò posto la Musica classica del Mercadante diventa patrimonio della Storia piuttosto che della Società vivente, determina una forma dello Spirito italiano, ma una forma che incomincia a tramontare. Nè vale il dire che ciò non dovrebbe accadere, se le mie ragioni son la vera spiegazione, delle Musiche con soggetti più moderni. La Musica del Mercadante non è classica soltanto per la natura della favola poetica, ma eziandio per la forma, pel carattere del suo stile. E diciamo ancora di più. Nell'Arte poetica la Tragedia ha dato luogo al Dramma moderno, perchè noi non vogliamo sciupare la nostra artistica attività per dipingere quelle passioni eroiche che poco intendiamo, e che han di già avuto i loro poeti. La Casa succede alla Piazza, le passioni familiari alle eroiche, e però il Dramma alla Tragedia. Per la cagione istessa tempo verrà, e non è lungi, in cui la declamazione spontanea, intima e sto per dire casalinga, scaccerà l'altisonanza tragica in generale, e in ispecie poi il fare artificiale ed esteriore della Ristori.

Così nella Musica vogliamo oggidì soggetti moderni, quadri fiamminghi e non Pittura antica. Il genere classico io non dico che debba andare affatto proscritto, ma usato con parsimonia. Scegliete pure, o maestro, i soggetti dalla Storia, ma rivolgetevi a quella Storia che si liga alle nostre passioni, che ci fa palpitare, e spargete sulle vostre creazioni l'aura della vita moderna. Così voi farete fruttificare quella vitalità artistica che non ancora è estinta nel vostro petto, e l'Europa si commuoverà al nome vostro. Ma, il dissi, ogni Artista è deputato a levare un suono, a segnare una forma ed a passare, ond'è mestieri ch'io vada innanzi in traccia del mio Uomo moderno.

b) MUSICA ROMANTICA. Se il Mercadante crea la Tragedia classica, il Meyerbeer col suo *Roberto il Diavolo* svolge il Dramma romantico. Dall'età antica siamo scesi al Medio-Evo. Prendo la parola romantico nel significato stretto di quell'Arte che non ha moltissimo rinnovò le tradizioni del Medio-Evo. Questa scuola predominò nell' Alemagna mediante le opere dei due Schlegel, di Tieck, Novalis, Hoffmann, Arnim, Verner, Uhland, ecc. A questa scuola appartiene *il Roberto* come tela poetica e come colore musicale, imperocchè tali cose vanno unite nell'Opera del Meyerbeer.

Parlando di questo maestro io non dirò che del solo Roberto, poichè soltanto questa sua creazione ho veduto rappresentare; ma del resto la coscienza popolare e l'opinione di qualche maestro eccellente affermano esser questa la sua migliore Musica. A fine di tenerne discorso io sento il dovere di far conoscere al lettore la natura di quelle tradizioni germaniche che han generato il Roberto, perchè credo che a voler dire alcuna cosa pensata di un lavoro di Arte ed a volerne indagare l' essenza più rimota, faccia mestieri penetrare nelle viscere di quel Popolo in mezzo a cui l'Artista nacque.

I manichei e gli gnostici tolsero alle religioni della Persia e dell' India alcune credenze che di poi penetrarono nelle tradizioni germaniche. I primi si assimilarono Ormuz ed Ariman, ovvero la luce e le tenebre, il principio buono ed il malvagio, contrapposti, anzi combattenti fra loro. I puri gnostici ebbero maggior fede nella preesistenza e però nel predominio del principio buono. Per essi non creò il mondo l'Altissimo, ma un Demiurgo, un *Eons*, emanazione di lui, il quale Eons cadde tanto da porsi come nemico del *Logos*, ovvero del principio buono che è diretta emanazione di Dio. Questa concezione troviamo nella Teologia cristiana, secondo la quale Satana, l'Angelo

decaduto e ribelle, allorchè gli vien data permissione da Dio, si fa il signore della materia, e spinge l'uomo al peccato, quando questi allettato dalle sensibili cose rifiuta gli ajuti della soprannaturale grazia, e in tutto studia contrapporsi a Cristo, che è l'unico principio del bene, della virtù, della felicità. Fuvvi un tempo in cui molti, non sapendo o non potendo spiegare i fatti per le tenebre in cui era involta la Scienza, tennero per diabolico tutto quel che apparteneva alla Natura. Appresso gli Alemanni le credenze cristiane si fusero con quelle delle Divinità nazionali. Non si miscredettero i vecchi Dei, ma si tennero come convertiti alla fede di Satana, di guisa che vennero tramutati in demoni voluttuosi e corruttori dei figliuoli di Cristo. Venere fu anatemizzata come figliuola di Belzebù, menò il cavaliere Tanhauser sulla montagna, ove tra danze e carole si abbandonava colle sue ninfe ad ogni maniera dissolutezze. A Diana fu negata la castità. Di qui, come afferma l'Heine (1), la leggenda del cacciatore feroce e della Caccia notturna. Le nordiche credenze panteistiche divinizzavano la Natura, ma di poi il Cristianesimo, pel magistero della Chiesa, la

(1) V. Heine. De l'Allemagne. (Tome premier, pag. 19.)

condannò. Vennero su di schifosissime streghe, le quali nude e a cavalcioni le scope movevano il sabato di Broken su e giù la montagna ove si eran data una posta, e alla cui vetta sedeva il loro corifeo in forma di lussurioso caprone. Il Remigius nella sua Demonologia ha troppo descritto coteste stregacce ammaliatrici, nel cui petto credevasi scorresse il sangue satanico, perchè se ne dica di più. Nuove, orribili, ignobili incarnazioni di Satana eran poi le fantasime, i folletti ed i così detti *Koboldi*, i quali sono, al dire di coloro che vi credevano, le anime delle persone uccise che compaiono, nella casa ove morirono, sotto forma di fanciulli, armati d'un coltello che vien fuori delle reni, e vestiti con abiti variopinti. *Chim* è il loro nome comune, e molte leggende popolari, fra cui è quella dell'*Hudeken*, gli Alemanni han composto su di questi Koboldi. La credenza alle stregonerie, alle incarnazioni di Satana era così intima allo spirito tedesco, che Lutero istesso, il quale rigettò le dottrine cattoliche, continuò a prestar tanta fede alle opere del Diavolo, che un bel dì alla Wartbourg, ove traduceva il Nuovo Testamento, credè di venire in lotta con Satana in persona. Questo commercio tra la Terra e l'Inferno è penetrato eziandio nell'Arte, ed il Fausto del Goethe n'è un esempio. Una volta mentre Fausto a

sera voleva ridursi in casa vide un cane nero che correva per le stoppie, e di poi parvegli che questo ordissegli attorno un nodo per stringerlo dentro, ma in fine non vi badò più che tanto, e credutolo davvero un benevolo can barbone, tornossene difilato a casa. Ma il cane seguillo, e quando gli parve acconcio tramutossi d'un tratto in uno scolaro errante, il quale, interrogato da Fausto chi fosse mai, rispose essere egli lo Spirito scettico che tutto nega, e ben a ragione, poichè per lui tutto quel che è, è male che sia, è degno di essere distrutto. Cotesto Spirito era nientedimeno che Mefistofele, Satana sotto una brutta e malconcia forma umana, il cui speciale elemento è il Male (1).

In mezzo di un Popolo che ha coteste tradizioni e di una Scuola che risveglia i vecchiumi del Medio-Evo nasce il Meyerbeer; di guisa che dall'atmosfera che lo circonda trae la potenza e l'attitudine a colorire il Dramma romantico ed a produrre una Musica starei per dire infernale. Di fatti *il Roberto* io veggo siccome una grande caldaja in cui Satana rimescola le sostanze più diverse, e con siffatta forza soffia nel fuoco che infine il benefico

(1) V. Goethe. FAUST, Eine Tragödie. Ester Theil.

vapore, dilatatosi ampiamente, rompe le pareti e sommerge lo Spirito maligno. Ed in vero il Diavolo sotto veste d'uomo è il perno intorno a cui si aggira l'azione. Un bel dì che Roberto sbevazzava co' suoi cavalieri lunghesso il lido di Palermo, gli fu menato dinanzi un pellegrino, il quale invitato a canterellare, e non sapendo mica con chi avesse da fare, si pose a raccontare la terribile istoria di Roberto il Diavolo. E disse Roberto esser figliuolo di un guerriero seduttore, il quale era

Un abitant du sombre empire:
C'était..... c'était un démon!

Ora questo demonio, sotto nome di Bertram, stava lì tra la folla, accanto al suo amico Roberto, ad ascoltare la canzone del menestrello. Che cosa era venuto a fare sulla Terra questa creatura dell'Inferno, e perchè si adoperava con mille modi astuti a trascinare il figliuolo alla perdizione? Ecco il punto che unifica l'azione, il nodo che l'intreccia. Bertram nell'Inferno ama, si sgomenta della propria solitudine, e vien sulla Terra per trascinare il figliuolo alla colpa, per sottoporlo alla propria potenza, e gettarlo nel regno delle Tenebre. Solo la

vicinanza di Roberto potrà acquetare l'ardente brama di quest' anima di fuoco. Io non mi dilungherò a narrare tutte le vie ch'egli tenta a fine di conquistare Roberto, perchè non è questo il mio scopo, e perchè vado sicuro che i miei lettori sappiano per bene la tela del Dramma; ma dirò solamente che in quest'Opera noi vediamo risvegliarsi tutto quel mondo che fu un tempo lo spauracchio della Società, e che i moderni han fatto disparire come Cristo fe' tacere gli oracoli pagani. Il Fantasma, il Coro diabolico, la Caverna infernale, il Talismano, i Morti invocati ch' escono fuori dalle tombe, tutto è ridestato alla vita dalla onnipotente fantasia. È l' Inferno che viene sulla scena, e diabolica è la Musica che il Meyerbeer ha creata. Ah sì, i suoni mandan quasi il vento pestilenziale delle Bolge. Vi agghiaccia l' anima l' ironia di Bertram, nel duetto con Raimbaut, quando dice:

Ah! l'honnête homme!
Ah! le pauvre homme!

Vi riempie di terrore quel Coro infernale, il quale a me non pare più musica terrena, ma il canto discordante, la gioja frenetica e cupa e il grido lacerante dei foschi

fantasmi. I morti, i morti poi, se potessero venire a vita, si leveriano dalle tombe a quel modo che la Musica del Meyerbeer esprime, perchè davvero in quei tocchi interrotti che poi diventano suono più chiaro, voi vedete le ombre che a poco a poco vincono la stanchezza del sonno di morte, aprono gli occhi e incominciano a muoversi evidentemente. Questa Musica non è più del mondo, e non poteva crearla altri che un figliuolo delle nebbie e delle foreste di Germania. Un artista d'Italia, usato a sedere mollemente sui verdi e fioriti prati, a contemplare mai sempre un cielo sereno e ceruleo, a viver nella Natura ed a bearsi della Terra, non poteva, no, parlare sì da vicino col regno della morte e ritornare dal suo viaggio il Pittore dell'Inferno. Solo Dante e Michelangiolo l'osarono, ma questi grandi non erano Italiani, erano cittadini del mondo. Astraendo da simili uomini che non han Patria, noi non potremo negare che ad una Musica tenebrosa e fantastica è suolo più acconcio quello che irriga la Sprea che non quello le cui rive bacia il Tirreno. Se l'azione della Poesia avviene in Normandia, i colori con cui la Musica vivifica quella smorta e sbozzata tela sono affatto alemanni.

A fine di studiare più precisamente il carattere proprio

della Musica del Meyerbeer volgiamo uno sguardo al Popolo, alla Civiltà dell'Alemagna. Il segreto delle opere di un artista è sempre nella natura della Società che gli fu madre. Interroghiamo adunque i vecchi Padri dei Germani, e troveremo la sorgente di quel sangue che corre nelle vene della moderna Alemagna e però del Meyerbeer.

Sempre che leggo i Germani di Tacito esclamo: ecco i progenitori dei moderni Titani del Pensiero. Riducete a civiltà queste rozze e selvagge nature, volgete alla Scienza quella forza individuale, e voi avrete i creatori del Pensiero autonomo. Nelle popolari assemblee della piazza, quando si ascoltava il capo dei guerrieri, s'obbediva all'autorità della persuasione meglio che a quella del comando, il che dinota che appresso loro cominciava di già a fecondarsi il predominio del Pensiero. E che lo Spirito loro fosse più puro e più acconcio al Cristianesimo che non quello degli altri barbari, cel dimostrano parecchi loro costumi, come a dire la monogamia, e la quasi libertà di cui godevano gli schiavi, ciascuno dei quali aveva i propri penati, la propria abitazione, dove governava a sua posta, pagando al padrone un tributo di biada, bestiame e vestimenta, tanto che una simile schiavitù potrebbe chiamarsi il primo germe del Feudalismo. E presso i Germani trovavasi

eziandio nel male quella forza individuale che nel seguito vedemmo dispiegarsi nei cavalieri del Medio-Evo. Considerateli nel giuoco. Essi vi portano tale ardore, che dopo aver tutto perduto, pongono in giuoco il loro corpo e la libertà loro. Tacito grida: Tal è, anche pel male, la loro fermezza (1). Il desiderio della vittoria, figlio della forza individuale, è sì forte appresso loro, ch'eglino non guardano i mali avvenire solo che abbiano una lieve possibilità di trionfo; il quale trionfo da menti barbare e fanciullesche si vuole non pure nelle azioni guerriere, ma anche in quelle cose ove è vanità il voler vincere. Spetta ai tempi il dirozzare quelle nature orgogliose, e il dirigere all'acquisto delle grandi idee tanta forza di sagrifizio. Ed il tempo convertì alla Scienza profonda queste nature vigorose. Il vigore però si riunì tutto nel cervello, e creò un Popolo di Pensatori. La loro lingua, creata da Lutero e condotta a perfezione dal Goethe, rivela benissimo il genio scientifico degli Alemanni. Non v' ha aggettivo che non possa divenir sostantivo, il quale alla sua volta è capace di sostantivizzarsi ancora di più, tanto che da *Ich* (Io) si fa *Ichheit* che nella nostra favella suonerebbe *Iità*. Ciò dinota la

(1) V. Tacito. De situ, moribus et populis Germaniae. XXIV.

tendenza a generalizzare. Inoltre con svariate proposizioni fanno opera a segnare ogni lieve gradazione del Pensiero, imperocchè se l'Arte si tien paga ad un pensiero indefinito, la Scienza vuol determinare con precisione i propri concetti. Nientedimeno i più chiari scrittori Alemanni per noi stranieri riescon nebulosi, non mica per l'indeterminatezza della parola, come affermano il Nefftzer ed il Dollfus (1), ma al contrario per la ricchezza della lingua quasi impossibile ad esaurire da coloro che non sono alemanni. I Tedeschi adunque voglion penetrare nell'intimo delle cose e cogliere il rapporto che corre fra di esse, di sorta che compongono la Scienza sistematica, la quale, come l'Hegel istesso afferma (2), degenera alcune volte nel formalismo di costruzioni arbitrarie. Essi fanno uso di Scienza dapertutto, ed una volta io fui commensale ad un banchetto in cui dopo aver lautamente desinato, si aprì una tornata accademica sui globuli del sangue, nella quale il fisiologo Schultz parlò a dilungo e rispose impassibilmente alle obbiezioni del famoso fisico Dove. Caratteri rinchiusi nel

(1) Revue germanique. Première Livraison.

(2) V. Hegel. Encyklopädie der philosophischen Wissenschaften Die Philosophie des Geistes, 1845, Berlin. pag. 80.

loro intimo essi pensano molto innanzi di operare, imperocchè spesso sono irresoluti, il Pensiero uccidendo l'azione. Amleto è la personificazione del carattere alemanno. Incapaci di agire fortemente essi contro l'oppressione si contentano di protestare, tanto che al dire dell'Hegel (1), per secoli interi hanno conservato alcuni dritti politici con semplici proteste. Usati a vivere nel mondo ideale della propria intimità sono leali, fedeli e integerrimi, ma per la ragione medesima sgraziati, qualche volta goffi, e virtuosi sino alla bonomia. Noi altri Italiani, d'ingegno pronto, di parola facile, di modi svelti ci sentiamo più uomini dei grandi uomini tedeschi. Abbiamo però di comune la tendenza all'Ideale, il quale per noi è l'Arte bella, per essi la Scienza ordinatrice, la Nozione unica in mezzo al vario dei Fenomeni; di guisa che i soli Alemanni si compiacciono delle nostre aspirazioni, della nostra furia, dove che gl'Inglesi sogghignano freddamente ed i Francesi ridono leggermente. Appunto perchè non hanno smarrito un Ideale sono stati capaci più dei Francesi e degl'Inglesi a creare una potente Scuola di Musica. Il Popolo tedesco adunque ha il carattere acconcio allo speculare, ed i suoi Pensatori han

(1) V. Hegel. *Opera citata, pag. 81.*

coscienza dell'alta missione affidata ai figliuoli dei Goti. L' Hegel nel suo Discorso di Prolusione alla Storia della Filosofia pronunziato in Heidelberga il 28 Ottobre 1816 dice: « Noi vedremo nella Storia della Filosofia che la Filosofia, se ne eccettui il nome, è sparita eziandio da quelle contrade in cui la Scienza è coltivata con zelo, e che essa deve sostenersi nella Nazione tedesca come una proprietà particolare di questa. Noi abbiamo ricevuta dalla natura l'alta deputazione d'essere i conservatori di questo sacro fuoco, come toccò in sorte alla Eumolpide famiglia di Atene la conservazione dei Misteri eleusini, come agli Isolani di Samotracia la conservazione e la coltivazione di un maggior culto, e come altra volta lo Spirito universale alla Nazione ebraica nudrì l' altissima coscienza che da essa egli dovesse venir fuori come uno Spirito novello (1): » Sublimi e nobili parole che la Storia non ismentisce! Interrogate, di fatti, gli Annali dell'Alemagna, e scorgerete che dal suolo di lei sbucarono quelle Individualità che ressero i movimenti del Pensiero moderno. Da un canto ci si offrirà allo sguardo il lavoratorio del Guttemberg, il

(1) V. Hegel. Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie. Berlin. 1840, pag. 4.

quale, con Giovanni Fausto e Pietro Schæffer, fatica per fare che il verbo umano non più s'imprima con un tardo stile sulla cera o sui papiri, ma perchè la parola sia lampo che rischiari d'un subito le più lontane regioni, le generazioni a venire, e produca l'associazione sociale. Scendiamo più giù e incontreremo in un piccolo viale di tigli a Konisberga Emmanuele Kant, il quale con fronte serena, con animo dolcissimo e con una natura da semplicione tenta un'opera più terribile di quella di Massimiliano Robespierre, voglio dire l'annientamento del Deismo. Tanto è vero che innanzi al Pensatore alemanno non altro è amabile che la voce della Ragione! La quale direi quasi è la Dea degli Dei germanici. Solo nella Mitologia alemanna possiamo incontrare un dio come Forsete, il quale abbandona la propria Religione e si converte al Cristianesimo. E quali sono i Poeti di questa Nazione? Un Lessing, il quale se da un canto scrive l'*Emilia Galotti*, dall'altro schiaccia gli avversari colla sua clava critica, e dichiara guerra alla morta lettera ed al pedantismo d'interpetrazione che uccide lo spirito: Schiller, che insieme alle sue Liriche divine ed al suo Teatro scrive le *Lettere sull' Educazione estetica*, nelle quali si eleva all'armonia della Scienza di Schelling ed Hegel: il Goethe, che volge la sua attività alle Scienze naturali, si nutrica di Spinoza e crea

la Poesia del Panteismo e del Pensiero. Innanzi al quadro dell'Alemagna torreggiano due immense figure, le quali movendo da opposte parti si tendono nondimeno le mani. L'Hegel e l'Humboldt. L'uno scrive gli Annali del puro Pensiero umano, l'altro della Natura; l'uno presenta in un libro il sistema dell'Universo ideale, l'altro occupa la sua vecchiezza ad ordinare l'Universo fisico. Questi due giganti del Pensiero, a'quali fa codazzo lunga schiera d'illustri, scolpiscono il carattere d'una Nazione, in cui gli ardimenti speculativi non rimangono la predica al deserto, ma divengono sangue e vita di tutti (1). Sin la Musica se ne abbevera, e, cosa da osservare, i riformatori religiosi svegliano e trasformano lo spirito della Musica. La più antica Musica che a nostra conoscenza sia scritta su di parole tedesche è una raccolta d'inni che rimonta alla prima riforma e di cui alcuni furono scritti da Giovanni Huss. Lutero e Melantone composero un rituale pel servizio corale, e oltre di ciò Lutero compose parecchi Inni. Già nel secolo XIV un altro genere di canto corale era usato dai seguaci di Viklef. Il severo Haendel, appresso cui la profondità del

(1) V. Eduardo Duller. STORIA DEL POPOLO TEDESCO DALLE ORIGINI SINO AL 1846, voltata in italiano da G. Sandrini. Vol. 2° p. 260.

pensiero tien le veci del difetto d'immaginazione, apre un secondo periodo, dopo il quale Gluck, Haydn, Mozart, Beetowen e Weber costituiscono sopra solide basi la Musica drammatica. In Germania e non altrove doveva nascere questo genere di Musica, in cui l'artista pensatore riflette sul Dramma, segue la parola e cerca di renderla co' suoni. Il Meyerbeer è l'ultimo grande figliuolo di questa Scuola, ed appunto perchè ultimo ha avuto i mezzi di condurre la Musica ad una singolare determinazione o drammatizzazione. Studiata la filiazione generale del Meyerbeer è bene che noi ci adoperassimo ad indagare il carattere particolare della sua Musica, e propriamente del *Roberto.*

Ed in prima un genere di Musica fortemente pensata, essenzialmente determinatrice, in somma caratteristica, doveva adagiarsi su di un melodramma più libero, in cui non si pon mente a condurre solamente il pezzo, ma eziandio allo sviluppo dell'azione, all'andamento drammatico. Il melodramma italiano, salvo qualche rara eccezione, è impastojato e servile. Al recitativo deve seguire per necessità il largo, ed a questo obbligatamente la cabaletta: all'aria deve tener dietro il duetto e che so io, il voglia o pur no l'azione. Ricordami che l'istesso Mercadante, quando scriveva il Pelagio, mi diceva ch'egli sentivasi

impacciato da quella forma convenzionale di melodramma, la quale co' suoi riti non l'ispirava punto. Il Verdi non mi consentirebbe forse che appo noi predomina cotesto rituale, arrecando come esempio in contrario il suo Rigoletto. L' esempio sarebbe a questo modo l' eccezione. Nè il Rigoletto forma davvero un' eccezione compiuta, quantunque il Dramma proceda più liberamente dell' ordinario, imperocchè appunto nel Rigoletto la convenzione genera una delle situazioni più ridicole dei nostri melodrammi. I due amanti quasi colti alla sprovveduta, quando stanno a folleggiare insieme, invece di separarsi immantinente, pensano a cantare un *Addio*, il quale per quanto sia bello e breve non può distruggere il penoso sentimento che provano gli spettatori non veggendo ancora fuggire o nascondersi l' uno dei due. Ora il melodramma francese, come lo Scribe lo reca ad atto, è più sciolto dell' italiano, tiene in maggior conto l' azione drammatica, non teme dei recitativi, non fa abuso della cabaletta, la quale pone quando lo comporta il Dramma. Anch' esso segue alcune forme convenzionali, come a dire gli effettacci, lo spettacolo esteriore, il balletto al 3º Atto e simili, ma certamente offre all' artista un campo più vasto e con minori ceppi l' incatena. Nè questa differenza

di melodramma è accidentale, ma per contrario è determinata dal carattere musicale del Popolo italiano e del tedesco. La Scuola italiana, essenzialmente spontanea e melodica, ha sopra ogni altro volto la mente a condurre il pezzo, come dicono i maestri, dove che l'alemanna, intimamente riflessa ed armonica, ha studiato precipuamente il modo con cui rendere il Dramma tale qual è, co' suoi molti recitativi, senza dar rilievo al canto, al pezzo melodico. Qual è adunque la forma musicale che il Meyerbeer ha adagiato sul Dramma lirico di Scribe? Il recitativo è divenuto più discorsivo, i dialoghi ed in generale le scene senza strofe cantabili son quasi pari ad un accentato discorso, ed il Meyerbeer è impareggiabile nel dipingere quei quadri in cui predomina la forma discorsiva. Valga come esempio la Scena V. dell'Atto 1°, in cui Alice trema all'avvicinarsi di Bertram, perchè a lei pare ch'egli somigli al Satana che si trova dipinto in un quadro del suo villaggio. Questa scena è posta maravigliosamente in Musica. Il largo nell'opera del Meyerbeer è meno melodico e fluido di quello italiano, la cabaletta, come s'intende ordinariamente appo noi, non è più, dappoichè il ruvido e serio genio alemanno non riesce in questo genere cosiffattamente scorrevole e facile. Di fatti è

poco men che ridicolo l'assieme al termine del 1° Atto in cui Roberto dice:

Malheur sans égal!

Il pezzo concertato individualizza fortemente i caratteri e la stromentazione è eminentemente drammatica. In ultimo quel che rende veramente caratteristica la Musica del Roberto è la sintesi di vari generi.

Nella vita dell'Hegel incontrasi un particolare che alcuni non han saputo intendere, e che il Mendelsohn spiegava maliziosamente, voglio dire l'amicizia del gran Filosofo coll'idiota Enrico Beer, fratello di Giacomo Meyerbeer. Quand'io lessi ciò non badai punto all'aggettivo che qualificava il Beer, e fui oltremodo felice di aver scoperto un segreto della Musica del Meyerbeer. Pensai che forse il Beer dovette essere un mezzo da porre in comunicazione due uomini tra cui io incontrava una certa somiglianza, ma poscia, disingannato, stimai che il Meyerbeer nell'atmosfera dell'Alemagna avesse respirata quell' aura densa di Pensiero hegeliano. Di fatti nel Roberto pare che siasi trasfuso quel genio sintetico dell'Hegel che nel suo principio armonico concilia i più

ruvidi contraddittori. Così nell' Opera del Meyerbeer incontrasi l'armonia delle forme e dei generi più opposti. Dallo sbevazzare e dal giuocare sino al nobile canto d'Alice ed alla tenera e gentile cavatina d'Isabella; dalla danza infernale sino all'amoroso folleggiare; e il sacro, il profano e il diabolico sono gli elementi che cozzano in questa Musica sintetica. È l'Inferno che invade la Terra, è la Terra che porge la mano al regno dell'eterna Notte, ed è il Cielo che frapponendosi illumina la Terra e rompe l'amplesso che stava per istringersi. Guerrieri, Monaci, Demoni, Angioli, tutti vengono sulla scena. Voi avete i tre Mondi dinanzi, e sentite l'arcana potenza della Musica che con un soffio incantevole desta dal nulla i più disparati elementi. Nuovo Poema dantesco che con semplici suoni vi fa viaggiare dal profondo della bolgia infernale sino alla vetta del Paradiso ove gli Angioli cantano Gloria al Dio dell'Universo. Così l'Hegel conduce la mente del Pensatore dalle aride lande dell'astratto Pensiero, dalla pesante Natura meccanica sino a quel punto ideale dello Spirito in cui l'Uomo acquista la suprema coscienza della sua essenza. Questo parallelo tra l'Hegel ed il Meyerbeer è una nuova deduzione e prova del principio che il Pensatore e l'Artista attingono dallo stesso fonte.

Cotesta sintesi amplissima, che sconfina la Terra ed abbraccia sinanche il Cielo, considerata da un altro lato forma l'elemento fantastico della Musica del Meyerbeer, imperocchè il fantastico altro non è che il creare nuovi mondi oltre quello reale che non ci basta pienamente. Ed in ciò il Meyerbeer si allontana dall'Hegel e si avvicina di più al grosso del Popolo in mezzo a cui nasce.

Guardiamo il Meyerbeer da un altro lato e vediamo quel che gli manca. La sintesi del Meyerbeer arriva ad essere una compiuta fusione delle parti, o al contrario, dal getto esce una statua vorrei dire analitica? La Nazione tedesca maggioreggia così nella sintesi come nell'analisi; nè può accadere diversamente, poichè senza una ricca analisi si produrranno vuotaggini, superficiali idee, ma non generalità concrete, sintesi piene e vere. La sintesi e l'analisi si suppongono adunque a vicenda. Ora agli Alemanni interviene non di rado di profondarsi nello studio dei particolari e di smarrire così l'Idea madre, l'Unità generatrice, alla qual via li conduce di sovente il loro genio paziente e rigoroso. Per tanto eglino son venuti a grande altezza negli studi eruditi, ed al presente arricchiscono incomparabilmente quelli di osservazione, intendo le Scienze della Natura. Questo carattere analitico si è

trasfuso nella Musica del Meyerbeer, la quale, sintetica per i vari generi o elementi che getta nella grande forma, è poi analitica di soverchio pel modo con cui li maneggia. A me pare che il Meyerbeer per seguire di troppo le parole singole del pezzo, smarrisca alcuna volta l'unità del canto, la quale sta precipuamente nel saper rinvenire tale melodia che permanga una ed uguale a se a traverso le sue mutazioni. A quel modo il canto non è più drammatico ma pedantesco. Inoltre il Meyerbeer per pensare d'assai ai pezzi singoli non coglie una di quelle frasi che riassumono tutto il Dramma, e che ripetute di tanto in tanto ci svelano il nodo che stringe i personaggi, l'unità delle situazioni. Massime nel pelago del suo Roberto una di coteste frasi sarebbe necessaria per farci orientare, e ci porgerebbe quasi il fil d'Arianna indispensabile per non ismarrirsi in sì lungo e penoso viaggio. Questa dote unificatrice è propria dell'ingegno grandissimo, e forse pel difetto di questa proprietà alcuni maestri benemeriti e certi uomini di mente negano al Meyerbeer di essere un ingegno principe. La sentenza forse è rigorosa e severa di troppo, ma certo è che il Meyerbeer a furia di pensare perde qualche volta la freschezza, la spontaneità e la fluidità del canto. La melodia piuttosto che sgorgare dal cuore, esce

tutta armata dal cervello dell'Artista pensatore, tanto che eziandio il bel motivo si svolge con pena. A maniera di esempio il canto d'Alice al 1º Atto,

Va, dit-elle, va, mon enfant,

non ostante la sua bellezza, procede a stento, e quasi coi calzari di piombo, come del pari è tirato coi denti, se ben m' appongo, l' accompagnamento alla Cavatina d' Isabella. Il difetto di un'abbondante vena melodica e lo studio soverchio delle armonie è carattere essenziale del Popolo tedesco, ond'è cosa da spiegare nel Meyerbeer anzi che da rimproverare. Appresso un Popolo erudito in tutto, riflessivo, che pensa molto innanzi di operare, doveva predominare l'armonia colle sue complicazioni, imperocchè la perizia armonica, ed il vagheggiare gl'intrecci difficili e gli accordi intralciati son cose ingenerate dal ripiegarsi eccessivo che fa l'Artista sulla parte formale ed erudita dell'Arte sua. È mestieri studiare la tecnica dell'Arte e saperla per bene, ma non fermarsi a ciò, anzi fa duopo tramutare questo studio in un mezzo potente per dare maggior signoria ai canti liberi del cuore. Il freddo Alemanno si compiace dello studio formale, dove che il

caldo Italiano crea la melodia del cuore; quello pensa per inventare, questo inventa spensieratamente; l'uno vede l'Arte a traverso il prisma della Scienza, l'altro tutto tramuta in un canto dell'anima; il primo è critico delle sue opere, il secondo non ne sa più che tanto, fa e non sa. Forse solo in Germania poteva nascere un Riccardo Wagner, il quale ha composto insieme il poema e la musica di quattro opere, *Rienzi*, *il Vascello-fantasma*, *Lohengrin e Tannhäuser*, e di poi, irato che il Popolo non l' ha compreso, scrive un libro in cui fa da critico delle sue opere, e colla speranza dei posteri si consola dell' abbandono dei contemporanei. Ma, valga il vero, appresso il Meyerbeer l' amore alle armonie non predomina sino al punto di sfiorare affatto il candore purissimo della melodia, ed egli alcuna volta sa rinvenire alcuni canti interamente italiani. Tal è il Canto d'Alice alla Scena 3ª dell'Atto 3º

Quand je quittai la Normandie.

Forse il Meyerbeer è il mio Uomo moderno? No. La sua Musica, moderna perchè determinatrice, è ancora antica per essere dipintrice delle tradizioni del Medio-Evo e

però romantica e fantastica. Essa spira ancora certo brutto puzzo estraneo a noi uomini moderni, i quali oramai fatti adulti ed usati al Pensiero pare che vogliamo sulla scena passioni possibili, ed il grato odore di muschio che manda la Margherita Gautier. Innanzi adunque.

c) Musica moderna (1). Alla fine noi siamo a casa nostra, e ci è conceduto mandar fuori del petto un gran sospiro, siccome fa colui che dopo un lungo viaggio si riduce tra le pareti della propria dimora in mezzo a'suoi cari. All'Età di ferro è succeduta quella degl'incantesimi; a questa terrà dietro la vita intima della Famiglia, l'affetto domestico e in generale i costumi e le passioni moderne e possibili. Dicemmo che il Romanzo scaccia l'Epopea, il Dramma la Tragedia classica. Non è a dire che di tanto in tanto non s'oda il suono della tromba antica e non si vegga l'incanutito eroe di Grecia o di Roma far capolino per osservare se sparirono i venti scombuianti, ma scovre una Società tutta intenta alle macchine, alle fabbriche, al commercio, a certi suoi particolari problemi di Politica e di

(1) In questo luogo uso la parola *moderna* per indicare la Musica d'oggidì, che meglio è acconcia a rendere le condizioni del nostro Spirito.

Economia, e per suo gran danno la vede amantissima degli Artisti che le pingono o narrano quelle passioni poetiche che fervono, ahi quanto! tra il suono dei martelli, l' altalena delle macchine, il sibilo dal vapore e le cifre aritmetiche. Cotanto romorio assorda l' eroe antico per lungo sonno renduto debile, e gli consiglia, siccome miglior partito, il profondarsi nella tomba e il rassegnarsi ad imputridire. Non è già ch' io nieghi all' Arte la facoltà di colorire un soggetto antico, ma vorrei che le cose andasser fatte con prudenza. Ad ogni uomo moderno, che non sia intollerante o inculto, piace di veder rappresentati o di leggere idealizzati quei fatti che furono un dì la gloria dell' Umanità, poichè una medesima Idea incarnasi in Cesare ed in Napoleone; ma il miglior modo da tenere si è quello di scegliere nell' antichità le passioni immutabili dell' umana natura, ovvero quelle che non feriscono direttamente le nostre credenze. A questo modo si solverà il difficile problema di svolgere una passione antica senza sconcio di essa e senza fare strazio di noi; altrimenti operando noi non avremo che una noiosa sensazione erudita, e gli Artisti andranno affatto obbliati. Che l' anticomania modernizzi i suoi fossili e noi sarem paghi. Non ostante ciò è mestieri che questo nuovo o moderno

Classicismo venga usato con parsimonia, non invada il campo, perchè, diciamolo pur francamente, l'elmo, la corazza ed il brando, se sono più belli a vedere, ci fanno palpitar meno, assai meno dei nostri prosastici *frack*, a cui pur tante ricordanze sono congiunte; e quel ch'è peggio, gli antichi arnesi incominciano a sentir di barbaro in un'età che non tiene in conto di follia le aspirazioni dell'Abate di Saint-Pierre. Adunque Vita, Arte, Scienza moderna è il motto che sta scritto sulla bandiera mia, e che dovrebbe andare impresso nel cuore di tutti gli Artisti, se essi vogliono salvarsi dal naufragio che sommerge ogni pigro nuotatore.

Qual'è l'attitudine che prende la Musica tra l'urto delle passioni moderne e in mezzo a questa lotta del vecchio e del nuovo? Il Verdi crea il Dramma moderno, nostro. Tra le varie opere di questo Artista il Rigoletto e la Traviata sembranmi quelle in cui il Dramma venga incalzato più strettamente dalla Musica, in cui le passioni sieno più nostre, ed in cui la Musica mandi quasi l'effluvio della Vita moderna. Le altre opere del Verdi o vestono una favola antica a noi estranea, come Nabucco e Macbetto, o contengono solo di bellissimi pezzi, ma difettano alcun poco di quella tinta generale che porge il

carattere ad un Dramma e collega i vari personaggi in un medesimo quadro. A questo genere io credo che appartengano tra le sue migliori Musiche Ernani, i Lombardi, i Foscari e il Trovatore. Nel Rigoletto il Dramma è renduto con miglior determinazione, la Musica segue un fare più libero, usando la cabaletta a tempo largo, il duetto drammatico e simili, e sparge su di tutte le parti quel colore unico che per me è la difficoltà suprema dell' Arte. Il Melodramma istesso è condotto con minori pastoie dell'usato, ed il Victor Hugo ha creato un Dramma acconcio alla Musica drammatica, perchè questa richiede sopra ogni altro situazioni forti e contrapposti taglienti. Segue la Traviata, la quale parmi il quadro di genere della Musica moderna.

È costume di parecchi uomini del mondo moderno il guardare con dispregio la Donna, e il tenere che la vita felice sia quella che si svolge sfornita de'sacri lacci matrimoniali. Questa opinione è da compiangere, imperocchè siffatta gente rimane estranea ad un lato intero della vita concreta. Si, la Donna è il cuore dell'Universo, è il fuoco a cui vengono a scaldarsi le Arti, è l'incarnazione di quel sentimento in cui l'uomo, stanco dalle cure del mondo, ritrova l'amore, la pace e la forza.

Molte volte la Scienza vi lascia arido il cuore, e quasi sempre i suoi piaceri sono spruzzati di veleno dalla invidia dei malvagi, ma le consolazioni dell'Amore sono piene ed inesauribili, anzi dall' istesso dolore, dagl'innumeri ostacoli aguzzate e rendute più nobili e profonde. Se le sventure schiacciano la nostra vita di guisa che tutto ci abbandoni, e l'uomo, portando un deserto nel cuore, si riduca ad essere un cadavere moventesi, allora io credo che solo l'infinito amore della Donna può ritornare a vita novella quest' essere divenuto la tomba del proprio spirito. Così potente è questo amoroso ligame che un giorno, un'ora, un istante tramutano il corso precipitoso di una povera esistenza per cui la vita andava a sera, e per la quale la Terra non aveva più alcuna gioia allettatrice. Lo sguardo della Donna ridona adunque una vita intera e porge inusitata forza a chi si credeva consunto dall'attrito del dolore. Quando un'anima pellegrina versa tra le faccende mondane trova ad ogni piè sospinto ragioni da piangere, poi che l' egoismo dell'uomo vi stringe il cuore e vi uccide col farvi quasi disperare della virtù. Ma chi vi ritorna alla fede vacillante e chi sparge di gioia l'anima stanca ed infastidita? La Donna. Ella, che in noi vede racchiuso l'universo intero, ci rende eziandio altieri di noi stessi e ci fa operare grandi cose. Ah,

il cuore vuole, pur troppo, la sua parte e, soffogato, presto o tardi reagisce con violenza. E soltanto la Donna può soddisfare l'infinita aspirazione di un cuore irrequieto e caldissimo. Nè l'Arte può essere intesa a fondo se non da coloro che hanno il cuore aperto ai sentimenti dell'Amore, nè l'amicizia altro è che una delle forme che prende l'Amore. Amore è centro dell'Universo e da se emana raggi all'infinita sfera dell'esistenza. Un'anima vasta abbraccia il Tutto, riflette in se questi raggi innumerevoli ed incommensurabili, e comprende nel suo amore la Donna come la Scienza, l'Arte e la Vita reale, Se stesso, l'Amico, la Patria, l'Umanità. Infelice, gretto e meschino adunque è colui che non sente l'effluvio consolatore della Donna, e che non comprende come non v'abbia positivismo più vero della pace domestica e dell'amore della Famiglia. E qui soggiungo che l'unione colla Donna, generando la Famiglia, fa provare all'uomo i piaceri dell'Immortalità, imperocchè il padre ne' suoi figliuoli perpetua non pure il suo nome e le forme del corpo, ma con queste anche il suo Spirito. Ora la fibra delicatissima della Donna, la gentilezza del suo animo, capacissime a generare col contatto di un uomo nobile le virtù più pellegrine al mondo, sono per la medesima cagione lo sdrucciolo al male, quando un'anima

di fango svolge dal loro corso queste potenze tenerelle. Pertanto alcune cadute della Donna è mestieri compatire; e, considerando la debolezza di queste creature, anzi che avvilirle con rovinoso disprezzo, tendiamo loro la mano del perdono ed ajutiamole a redimersi.

Ahi quante virtù singolari, quante creature nobili, quante nature sublimi la Società calpesta nel suo incessante andare, il tempo consuma coll'attrito del suo fluire! Ignorate passano sulla scena del mondo queste anime pellegrine, a cui è teatro il proprio petto e le pareti del modesto abituro. Si, una seguela di casi impreveduti, una rete fitta che il mondo tesse malignamente possono avviluppare sinanche il leone e condurre alla colpa le creature che sortirono un'anima grande ed amorosa. L'amore pel lusso, il desiderio dei piaceri, la voluttà della ricchezza e la perfidia di qualche madre possono benissimo soffogare i nobili istinti di una donna e traviare un'amorosa natura. Ma se avviene che in mezzo alla folla degli amatori si cacci alcuno che abbia un animo caldo, che voglia sentire i battiti del cuore eziandio nella vita cortigianesca, che scovra in quella creatura le gemme di sotto al letamajo, che scenda nel profondo dell'anima di lei, che l'intenda e l'ami, oh allora il germe

sepolto feconderà, e nell' amore si purificherà la vita passata. L'amore non sarà placido e quieto, ma passione divorante. Molto spesso adunque quella che il mondo stimmatizza col nome d' impura è bene una bella creatura da compiangere.

L' Artista non si tiene nella Società diviso dal mondo, ma si mescola alla folla, penetra nelle radunanze, frequenta il tugurio del povero, e con vigile sguardo afferra e pone in luce le segrete virtù. Quando i posteri vorranno aver contezza della nostra Società non dovranno leggere solo le Istorie, ma eziandio i Romanzi ed i Drammi, in cui è deposta tanta parte, e forse la maggiore, della Vita moderna. Ed era ufficio dell' Arte giovane il dipingere un tipo di donna che sotto le apparenze della mollezza e della lascivia nasconde un tesoro di affetti. L' Abate Prevost colla *Manon Lescaut*, l' Hugo colla *Marion Delorme*, il Sue colla *Calandrella*, de Musset colla *Bernerette*, Dumas colla *Fernande* ed in ultimo il Dumas figlio colla *Dame aux Camelias* ci hanno incarnato questo nuovo tipo e ci hanno premuto lagrime di compassione. Cotesti libri sono una pruova novella che eziandio nelle età prosastiche e scientifiche si svolgono elementi capaci di essere dirozzati ed idealizzati dall' Arte; che nel seno

della Scienza ferve quell'Amore che vivrà sino a quando batterà un cuore nel petto dell' uomo. E l' Arte e la Dea del cuore, come la Scienza della mente. Dapertutto si muove lo spirito dell' Arte, e forse v'ha un Romanzo da fare, ed è la vita poetica d' un uomo della Scienza; ma a scovrire le latebre della vita e il centro rimoto ove si nasconde il fuoco, non pedanti, non evirati cantori si vogliono, ma anime vaste nelle quali trovi un' eco mai sempre oscillante il grido dell' Umanità, l' angoscia delle vittime, la supplica de' deboli, la miseria dei poveri.

Questo significato profondo del Romanzo francese non poteva comprendere l' anima del Castelvecchio, il quale colla sua *Donna romantica* si adopera a giustificare quell' opinione straniera con cui vien fatto rimprovero agli scrittori italiani di volersi conservare divisi dalla Famiglia europea, e di andare a ritroso del genio del Secolo. Quando una Nazione approva di cosiffatti lavori, v' ha ragione di piangere amaramente, essendo questo un indizio sicurissimo che non pure l'educazione letteraria non è formata, ma che non si sente affatto la dignità di uomo, le quali cose per altro sono consorti. E se alcuno osa dire che l'Arte francese ha saputo trovare

la via del cuore e ci ha fatto piangere su di molte piaghe dolorose: non importa, sentirete ripetere, non importa, vogliamo in tutto la pura Scuola italiana. Manzoni e non altri, Goldoni e basta. Ah, ma voi obliate che la caduta è dei forti che si levano a volo sublime, e che coloro i quali non sanno slacciarsi dall' andar terra terra, se non vi feriscono con qualche sconcezza, vi agghiacciano bensì colla tapina volgarità. Ciò non va detto pel Goldoni e pel Manzoni, i quali onoro altamente, ma vorrei veder sopravvanzati, essendo in Arte la stazionarietà regresso. Nè io so veramente dove sia una *Scuola* italiana, dappoichè veggo, nè può essere altrimenti, nella nostra Istoria letteraria parecchi scrittori, ciascuno dei quali segue la sua via, ma non un Popolo di autori che, non ostante le diversità individuali, indefessamente lavora alla costruzione di un medesimo edifizio. Questa Scuola si formerà quando gli scrittori d'Italia sapranno adoperare i vivi colori della fantasia a pingere scene ed affetti universali, a consolare lagrimevoli e noncurate angosce, e quando cesserà questo sciocco e inverecondo irridere che si fa ai grandi trovati del Secolo, che per contra ci dovrebbero far sentire la grandezza dell' Umanità.

Anche la Musica tende la mano a queste cortegiane

infortunate, e la sua mano può redimerle dalla materialità forse assai più di quel che non facciano il Romanzo ed il Dramma. A maniera di esempio nel Romanzo la *Dame aux Camelias* incontriamo alcuni particolari che deturpano la purità dell'Arte. Vi ricorda del tempo in cui Margherita stanziava a Bougival. L'Arte vera non deve scendere sino a farci toccar da vicino la materialità. Ogni dipintura lasciva ci fa ricordare la cortigiana, e a questo modo l'Arte non consegue lo scopo di purificare nell'amore gli amorazzi. L'Artista nobile dà un tocco e passa, e piuttosto che compiacersi a descrivere le scene singolari, le accenna, lasciando al lettore la cura d'immaginare in un modo sempre vago ed ideale quelle follie amorose. Nella Musica disparisce questo lato materiale, perchè i suoni coll'indefinito spiritualizzano, idealizzano la passione. E questa fu l'opera del Verdi colla Traviata. Il Verdi era l'artista per la Traviata. La sua maniera individuale sta propriamente nell'elemento malinconico che penetra in tutte le Opere di questo artista modernissimo, la qual maniera il rende incapace di musicare la Commedia. Perfino le danze delle sue Opere sono sparse di segreta mestizia. Ora questa tendenza incontra nel Dramma della Traviata la forma corrispondente, di guisa che l'Artista e l'Opera si sposano maravigliosamente.

Nella Musica ch'egli ha composto s'incontrano alcuni pezzi alquanto deboli; ma fuori di ciò la Musica della Traviata è tal cosa, rivela siffattamente l'amore intimo e lo strazio doloroso di quella peccatrice, che io reputo miglior partito smettere il pensiero di tenerne discorso, e dico soltanto a quel lettore che non mai l'avrà udita: Va in teatro, e se hai un'anima, piangi insieme a quei suoni mestissimi, e impietrisci dentro nel sentir l'alito che la Musica evapora! Quel gemito sommesso e stanco dei violini mi ricerca crudelmente i penetrali delle viscere e mi scolora in viso. A creare una forma musicale cotanto intima ed animica forse solo un Italiano era destinato. Per noi, cui non distrae il rumore della vita politica, il santuario domestico, un libro, la compagna del cuore, un amico solo e il cane fedele formano tutta l'esistenza. Cotesta concentrazione in cui siam gittati ci rende seri, puri del contatto spesse volte corruttore della realtà di fuori, capaci d'intenerirci ad ogni virtù sentimentale ed acconci a produrre le creature meno terrene.

Adunque il Verdi è l'Artista della nostra Società poi che dipinge coi suoni il Dramma moderno. La sua Musica è drammatica, meno però di quella del Meyerbeer, melodica di più, com'è natura in un figliuolo d'Italia. La

sua maniera individuale, voglio dire l'elemento malinconico, a differenza di quella del Mercadante, si collega con una condizione universale dello Spirito del Mondo. Il dolore, la mestizia sono il patrimonio dei momenti di passaggio della Società, e ciò rende le Musiche del Verdi universalmente accette. Aver sortito un' anima artistica capace di sollevare nell'Arte il gri do di tutta l' Umanità è quel che fa il Verdi grande Cittadino del Mondo.

Ma non ancora ho trovato l'Artista della mia mente, non ancora mi riposo soddisfatto in questa ultima forma dell'Arte, e il mio pensiero è sospinto innanzi da una voce prepotente che grida: non basta. Oso dirmi che questo fastidio è compagno di ogni anima generosa, e che non io solo, ma la Società intera appunti lo sguardo in un futuro Ideale di Musica.

Di una presente Scuola napolitana. Dal nostro discorso segue che Mercadante, Meyerbeer e Verdi formano oggidì una trilogia, in cui si trova unità di tendenza sotto varietà di mezzi e di scopi; imperocchè tutti e tre intendono a rendere il Dramma, ma il primo e l'ultimo, siccome Italiani, in un modo più libero e melodico, il secondo, siccome alemanno, in forma più drammatica

ed armonica; e di poi colla differenza che il Mercadante pinge con predilezione l'Età antica, il Meyerbeer i Tempi di mezzo, e il Verdi la nostra Società. Rendere il Dramma è dunque il carattere generale della Musica moderna. Ora v'ha una Scuola, predominante in ispezie appresso noi Napoletani, la quale non intende punto questo destinato dell'Arte presente, non respira l'atmosfera della nostra Società ed è davvero come l'asino tra i suoni. I suoi seguitatori, per poca levatura di mente e per difetto di animo profondo, non comprendono il carattere dei personaggi e delle situazioni che il Dramma offre loro, anzi tengo ch'eglino non sappiano vi sia un Dramma da rendere, e per contrario volgono la loro attività a foggiare alcuni motivetti acconci soltanto a sollucherare le orecchie della plebe. A vederli baloccare coi suoni nei momenti più terribili dell'azione, tu diresti che questi maestri son prodi di animo o ironici per genio, se già cosiffatta leggerezza non facesse testimonio della loro vuotaggine. Somigliano lo scimunito, il quale uso a rider di tutto, perchè nulla comprende, ride eziandio quando gli sovrasta una grave catrastrofe. In tal modo gli eroi di questa Scuola canterellano come il buffone, di guisa che alla Tragedia ed alla Commedia si aggiunge un

nuovo genere di Arte ch'io chiamerei *Tragedia buffa*. In generale questi maestri, pei quali l'Ideale è tutto nella tarantella napoletana, sarebbero acconci a sollazzare l'uditorio con Musiche buffe, anzi quasi tutti han fatto un felice esperimento di se in questo genere piacevolissimo, ma volendo calzare il coturno e non avendo anima da ciò, rimangono schiacciati sotto il duro pondo, e non riescono ad altro che a far ridere gli uomini seri. Io concedo che porgere il carattere alla Musica sia difficile impresa, nè si pretende che ciascuno poggi a grande altezza, ma almeno che ogni scrittore s'incammini per la nuova via e tenti la forma moderna. Ma la botte dà di quel vino che ha. La Critica non avrebbe da occuparsi di un genere cosiffattamente estraneo all'Arte, massime quando si considera il dispregio in cui è tenuto eziandio dai giovani maestri di oggi: ma, se ella ne fa alcun motto, egli è perchè il mal vezzo può corrompere un uditorio spensierato, il quale movendo in teatro per lenire alcun poco il fastidio delle cure quotidiane, potrebbe agevolmente lasciarsi allettare, con gran nocumento dell' Arte, da una Musica leggiera, scorrevole, anzi scurrile, e che non vale alcun pensiero al mondo. Penetrato il gusto delle facili cose, l'Arte vera è ita, e insieme coll' Arte il carattere

de' Cittadini, i quali non prima amano le fanciullaggini musicali che diventano buffoni e snervati, dove che gli animi robusti trovano nelle forti commozioni e nelle profonde meditazioni artistiche il riposo degno di loro. I facitori di scherzi musicali si scusano col dire che i Napoletani amano di essere dondolati coi canti da strada, e però eglino tengon modo di soddisfarli per carpir l' applauso. Io peno a creder ciò del Popolo che ha fatto plauso ad un' opera così drammatica e malagevole ad intendere come il Roberto del Meyerbeer; ma in qualunque modo dico che l'Artista vero scrive come gli dice l' animo, detta ma non riceve legge, perfeziona ma non corrompe il gusto di un Popolo, volge lo sguardo al trionfo futuro e stabile, ma non al facile e transitorio plauso del momento. Io voglio sperare, per l'onore dei miei concittadini, che oramai usati alla severa Musica del Verdi non facciano tale festa a quella Musica fanciullesca da far tenere per vera una certa voce, la quale dice aver eglino perduto l'antico gusto musicale, amando nel canto le grida e nella composizione le tarantelle.

E ciò basti di simigliante Scuola. Non si creda però che queste parole di rimprovero sieno dettate da una particolar disposizione dell' animo mio. Spero che da questo libro

si scorgerà ch'io non ho predilezioni esclusive; che amo l'Arte e non questo o quel Maestro, e che intendo sopra ogni altro a classificare le varie ed opposte Scuole. V'ha però un genere di Musica che per la sua futilità non si classifica, ma si rigetta fuori l'Arte tra i balocchi ed i trastulli de' bimbi.

Volgiamo un poco lo sguardo alla Francia ed all'Inghilterra per dimostrare che queste Nazioni non hanno, non hanno avuto, nè potevano avere una Scuola di Musica nazionale.

Musica francese. La Musica in Francia si è svolta sempre mercè l'opera degli stranieri. Il Baltazarini, Italiano, gettò in Francia il primo germe dell'Opera; di poi il cardinal Mazzarino risvegliò il gusto per la Musica, il quale era in decadenza sin dal tempo di Richelieu, facendo venir d'Italia alcuni artisti ch'eseguirono la *Finta Pazza* di Strozzi, e l'*Orfeo ed Euridice* del Monteverdi. L'esempio spronò i Francesi, i quali tentarono d'imitare nella loro lingua l'Opera italiana, il che recarono ad atto il Cambert e il Perrin; ma sopravvenuto di poi il Lulli, la Musica francese continuò a svilupparsi sotto l'immediata direzione degl'Italiani. Il Campra e il Rameau camminarono sulle tracce del Lulli

senza produrre alcuna innovazione sostanziale. In seguito la *Serva padrona* del Pergolese destò un gran movimento, e divise la società francese in due parti, di cui l'una teneva per la Musica francese e l'altra, a capo della quale erano il Rousseau e il Grimm, per l'italiana. Di poi il Gluck e il Piccini si contesero lo scettro della Musica francese; ed infine il Rossini comparve a dominare eziandio il Teatro francese. E ciò dell' *Opéra*.

Riguardo all'*Opéra-comique* noi osserviamo il medesimo fenomeno, e se incontriamo qualche Artista abile, ricercando bene nella Storia ci rendiamo di subito accorti che il suo ingegno fu destato dall' Opera italiana. Il Duni creò in Francia l' Opera comica; il Philidor, il Monsigny e il Gretry scrissero Musica imitando gl' Italiani, anzi il Pergolese svegliò l'ingegno del Monsigny, e alcuni cantanti italiani quello del Gretry. In ultimo il Rossini creò quella Scuola a cui appartengono in ispecie l'Hérold e l'Auber. Adunque il Teatro francese vive delle opere di Lulli, Duni, Pergolese, Piccini, Sacchini, Spontini, Cherubini, Rossini, Donizzetti, Verdi, Gluck, Mozart, Meyerbeer, ecc. salvo poche opere di alcuni Artisti patri, i quali seguono le orme degl'Italiani e degli Alemanni.

Ma per qual ragione la Francia non ha una Scuola

originale? Il carattere del Popolo francese ci darà la chiave per ispiegare questo fatto. I Francesi son leggieri sino a non conoscere punto il valore della vita, entusiasti sino ad operare senza pensare da prima, dal che segue il dispregio per la morte, e la grande capacità alle opere di azione. Ora gli è di ragione universale che gli uomini di azione, di pratica, di guerra sono inetti ad un'Arte come la Musica, la quale per la sua idealità richiede il gran concentramento dello Spirito che si separa dalla realtà di fuori. Appresso i Francesi sovente l'*esprit*, il desiderio di piacere, la chiacchiera vuota tengon luogo di un' Arte vera e seria. Facili ad accendersi, facilissimi ad intiepidirsi, non hanno in generale quella severità di proposito del grande Artista che rinchiuso nella propria coscienza persegue ardentemente un suo Ideale. Spiriti gretti ridono di qualunque Ideale che non sia la gloria di morire sulle barricate o sul campo di battaglia; superficiali nei loro giudizi non sono acconci ad intendere la profondità delle grandi opere artistiche e molto meno a produrle; inconstanti, poco solidi in pace e nella vita quotidiana afflosciti, non possono elevarsi alle pure regioni ove l'Artista incontra le sublimi creature che poi ritrae nelle sue Opere. Nelle Matematiche riescono, perchè v'ha

un segno che guida e frena i moti incomposti della loro mente, ma alla speculazione, in cui non v'ha questo sensibile, sono inetti, e nella Storia inesatti. Le Arti realistiche, come la Pittura di genere, il Dramma della Famiglia, il Romanzo della *grisette* vengono in fiore, ma non la Musica, Arte essenzialmente intima ed ideale. Ciò dico in generale per ispiegarmi il fatto della Musica, dolente di aver dovuto a questo proposito notare i vizi francesi, ma non dimentico delle virtù che ornano la Patria di tanti grandi uomini, poichè noi altri Italiani conserviamo la capacità d'intendere le altrui glorie, la coscienza di confessarle, e la magnanimità di porre in luce le virtù eziandio di quelli che ci vorrebbero dileggiare cogli scritti. È un'antica usanza di negare ogni virtù a coloro che furono maestri dell'Arte, della Scienza e della Vita. Ed io esorto alcuni miei concittadini, cui l'amor di Patria fa alcuna volta obbliare la serenità dei grandi, ad opporre la discussione alla seria confutazione, il silenzio alle contumelie, il sorriso all'ironia, la fede nell'avvenire al disprezzo insignificante. Qual valore può avere la parola d'un uomo come il Lamartine, il quale ieri vi levava a cielo ed oggi vi calpesta nella polvere? Compatite questo Popolo leggiero, anzi benedite la sua volubilità, considerando i buoni frutti che ella

produce. Le glorie nostre sono immortali come Dio che le inspirò, onde non reca loro alcun male la leggerezza francese; ma questa d'altro canto è madre di opere necessarie, poichè soltanto essa potrebbe porre in quistione con grande facilità alcuni errori annosi, e sfasciare con mano spensierata i decrepiti edifizi. È bene adunque che in Europa sia questa grande caldaja, ove tanti elementi si combattono, non importa che il suo vapore ci spruzzi alcuna volta la sembianza. Nè la leggerezza dell'universale toglie che s'incontrino in Francia uomini serissimi, come la lealtà, l'ingegno e l'ardire degli Alemanni non impediscono che vi sieno uomini furbi, dappoco e servili.

Musica inglese. Della Musica inglese quasi non occorrerebbe tener discorso in un lavoro che vuol discoprire ove sta propriamente la vita musicale. Gl'Inglesi hanno sempre avuto un grande amore per la Musica, tanto che sin nel secolo XVI la conoscenza musicale era indispensabile ad ogni uomo educato e colto. Il Peacham, parlando delle doti che debbono ornare un gentiluomo compiuto, dice esser necessario ch'egli canti il suo pezzo all'impronto, e lo suoni ugualmente sulla viola e sul luth. La manìa arrivò a tale, che una volta ad un banchetto tutti fecero le maraviglie

che il signore della casa aveva permesso di sedere a mensa ad un uomo che non sapeva punto di Musica. Questo amore rimase però un affar di moda e non produsse nulla di grande, anzi fu testimonio maggiore dell'incapacità che hanno gl'Inglesi per la creazione musicale. Salvo poche eccezioni, le quali peraltro non hanno avuto alcuna importanza per l'avanzamento dell'Arte, gli stranieri hanno tenuto lo scettro del Teatro inglese. Tra le eccezioni sono: Enrico Purcell, di cui gli scrittori inglesi di Storia della Musica menano gran vanto; il Dr. John Bull, al quale è attribuito il famoso *God save the King;* Daniele Purcell, che al 1702 fece rappresentare a Drury-Lane l'Opera drammatica che aveva per titolo *The Judgement of Paris;* Tommaso Clayton, che nella sua Musica *Arsinoe queen of Cyprus* imitò il fare italiano, ed altri di non molto grido. Ma sin dal regno di Carlo II e da quello di Guglielmo III gl'Italiani col canto e colla composizione formarono il gusto della Nazione inglese, la quale continuò sempre estimando la Musica italiana ed avendo in dispregio i propri compositori. L'Haendel di poi diresse il Teatro inglese ed esercitò sul gusto una influenza grandissima. Nell'esecuzione gl'Inglesi riescono forse davvantaggio, come fra gli altri esempi si può scorgere dalla festa che avviene nel mese

di Giugno. In un giorno determinato tutti i fanciulli allevati negli Stabilimenti di carità muovono alla Cattedrale di S. Paolo per render grazie a Dio che li fece nascere in quel paese. Cinque o sei mila fanciulli sono sull'anfiteatro che si eleva sino alla cupola della Cattedrale, e al cenno di colui che legge il testo tutti cantano all'unisono inni e cantici. Dice lo Stafford, da cui traggo queste notizie, che nessuna combinazione di armonia può reggere al paragone di quest'unisono accompagnato soltanto dall'organo (1). Inoltre a Londra esistono molte associazioni musicali, come il *Concerto della Musica antica*, la *Società filarmonica* che esegue le Sinfonie di Haydn, Mozart e Beethoven, le società dei *melodisti*, degli *armonisti*, la compagnia che dà il concerto *Eisteddvood*. Non ostante l'amore per l'Arte in generale e l'influenza degli stranieri, gl'Inglesi non hanno veramente a cuore altra Musica che quella la quale porta i titoli di *petits rondos*, *bagatelles*, *badinages*, *petits riens*, *souvenirs*, ecc; il che è una vera pruova della loro inettitudine musicale. Fa mestieri dimostrare il perchè gl'Inglesi non hanno prodotto una Musica originale? Io tengo sia superfluo. Non dico se poneste il piede a Londra,

(1) V. Stafford — Histoire de la Musique, pag. 302.

ma solo se conosceste di persona un Inglese vi rendereste accorti che con quel carattere freddo, calcolatore, egoista, con quella natura in somma da trafficante non si può creare altro che macchine materiali, politiche e sociali. Altro suono non intendono appieno che quello dell' oro, altre oscillazioni che quelle della Borsa, altro Ideale che il realissimo di California, altro pungolo che l' orgoglio e la vanità personale; di guisa che io dico che non amano davvero la Musica, ma ne fanno le viste, per non esser tenuti da poco e reputati da meno degli altri abitatori di Europa.

C) L'AVVENIRE DELLA MUSICA

Qui pongo termine al mio discorso sul presente della Musica, e mi apparecchio a volgere uno sguardo nel futuro, senza che mi tremino però le vene ed i polsi. E chi sei tu che osi interrogare l'avvenire? Nè un folle, nè un profeta, anzi dirò schiettamente che non ebbi mai troppo a cuore il facile prognosticare, e sogghigno degli avventati vaticini; ma è pur mestieri confessare che se torna impossibile il delineare esattamente un avvenire rimoto, non è poi opera cotanto malagevole lo scoprire la vita della domane. E non vi par egli che nella critica del presente sia di già inchiusa una certa determinazione dell'avvenire immediato o prossimo che si voglia? Il germe di quel che io dirò brevemente sull'avvenire si trova nascosto tra le

cose discorse, di guisa che a me non resta da fare altro che svolgerle maggiormente.

Studiando il passato della Musica io vi ho scoperti tre periodi, dei quali ho detto di sopra. Ora il terzo periodo tripartisco. La melodia e l'armonia sono gli elementi essenziali della Musica, la quale può fonderli in vario modo, e indirizzarsi o al canto indipendente e libero o pure al canto drammatico e pedissequo della Poesia. Abbiamo affermato parlando dello svolgimento storico che nel terzo periodo la Musica perveniva alla determinazione drammatica; ma è mestieri aggiungere che questa determinazione prende un colore diverso secondo le Nazioni o le Scuole musicali. Adoperiamoci a porre in rilievo queste differenze.

a) Momento della Sintesi primitiva. Nel corso dell'Umanità sorgono alcuni uomini, i quali configgono è vero un piede sul suolo della Patria, ma d'altro canto abbracciano l'Universo intero. Cotesti eroi riassumono tutta l'Arte o la Scienza, di cui sono i primi ministri. Fidia, Raffaello, Galilei, Napoleone, Hegel sono l'Umanità, l'Arte, la Scienza che s'individualizzano in un uomo. E qual è questo grande nell'Arte musicale? Io non penerò a rispondere: il Mozart. Ogni anima bella

che legge la Biografia di questo Artista non può fare altro che gridare al prodigio. Basti il dire che a quattro anni suonava con espressione grandissima e con gusto maraviglioso alcuni pezzi che imparava in mezz'ora, ed improvvisava alcuni minuetti i quali suo padre scriveva; che durante la sua infanzia aveva composto un'Opera tedesca, tre italiane, un oratorio, due messe solenni, e altre musiche sacre, tredici sinfonie, ventiquattro suonate ed altri pezzi pel gravicembalo, terzetti, quartetti e concerti per qualunque istrumento, marce militari, fughe, *a soli* per violoncello, violino e flauto. Arrogi che una grande parte del tempo aveva speso in viaggi, formando la meraviglia dell'Alemagna, della Francia, dell'Olanda, dell'Inghilterra e dell'Italia che lo considerava come suo figliuolo. Fornito di una sensibilità non terrena, egli consumò coll'Arte la sua vita, che presto doveva volgere al termine perchè presto era diventata adulta. La flemmasia di petto e i sussulti nervosi gli generarono il presentimento della morte precoce, e questo facevagli moltiplicar la fatica, perchè parevagli di non aver fatto abbastanza per la sua gloria. Dì e notte si affrettava a colmare quel vuoto che non mai si riempie. Oh quanto parla al cuor mio questo caso che mi rende

sorella l'anima del Mozart! Preoccupato da questi pensieri funesti il Mozart ebbe da un incognito il carico di comporre un *Requiem*. Parvegli un avviso del cielo, e si pose a scrivere il *Requiem* considerandolo siccome il suo inno di morte. E moriva davvero.

Questo Artista, che si può considerare come un fenomeno singolare, a parer mio occupa egli solo un momento intero del terzo periodo, e propriamente quello dell'unione primitiva tra l'armonia e la melodia, il canto libero e quello drammatico. Io ho udito le migliori Opere del Mozart a Vienna al *K. K. Hof-Theater nächst dem Kärnthnerthore* e la mia anima è rimasta rapita a tanta abbondanza di canti facili e melodiosi, a tanta freschezza di colorito e ricchezza di strumentale, e a cosiffatta verità di espressione. Io dimenticai le nubi che avvolgono il campanile della Cattedrale di S. Stefano, il dolore che prova ogni viaggiatore il quale si trova tra genti estranee, da tutti sconosciuto e da nessuno amato, per bearmi di quelle soavi melodie che mi conducevano col pensiero al cielo della mia Patria ed aprivano il cuor mio all'amore ed alla gioia. All'udire il canto *Là ci darem la mano*, del Don Giovanni, *Oh mein Gott, wie ist es schön!* gridai quasi in barba ad un Tedesco, il quale

con suono cupo mi rispose un freddo *la*. Oh divino Mozart, tu non hai Patria, è vero, tu poggi tra l'Italia e la Germania, ma se potessi averne una, questa sarebbe l'Italia, i cui figli han solo un cuore capace di comprendere l'effluvio delle tue melodie! Adunque per la facoltà che ebbe il Mozart di unire la melodia all'armonia, il libero canto italiano alla determinazione drammatica tutta alemanna, va collocato nel primo momento del terzo periodo, il quale momento io chiamo dell'unione primitiva, imperocchè a formare una fusione compiuta o concreta si vuole quella maggiore copia di mezzi che la Musica è andata acquistando nel seguito.

b) Momento dell' Analisi. Nel secondo momento si manifestano due tendenze diverse, due Scuole, l'italiana e l'alemanna, le quali rompono quella sintesi primitiva che offriva il Mozart e generano la divisione analitica, l'una lasciando *maggioreggiare* il canto libero, la melodia, e l'altra la determinazione drammatica, l'armonia, quantunque ciascuna *partecipi* del carattere che informa l'altra. Questo momento trova il suo inizio già prima del Mozart nella questione dei Gluckisti e dei Piccinisti, ma si continua di poi sino ai

nostri giorni. Io lo considero come posteriore tanto riguardo all'ordine ideale quanto a quello cronologico, perchè l'analisi segue sempre la sintesi prima e rozza, e perchè dopo il Mozart si costituirono fermamente le due Scuole ed ebbero grande ricchezza di Artisti e di capilavori.

Noi abbiamo di già detto che l'Italia è il paese del canto, della Musica. Di fatti nell'Italia avvengono quasi tutte le più grandi scoperte musicali. A Napoli fu eseguita nel 1646 la prima Opera seria e regolare che la Musica conti; per opera del Cavalli e del Cicognini incominciò la tendenza di porre in accordo la Musica colla Poesia; le *sinfonie* furono create dallo Scarlatti; *l'aria*, venne perfezionata dal Leo e dallo Scarlatti, come il Carissimi riformò il *recitativo*, imperocchè prima *l'aria* ed il *recitativo* confondevansi sovente, non avendo un chiaro carattere che ponesse le differenze; la Musica strumentale venne perfezionata dal Corelli; i *finali* furono inventati dal napoletano Logroscino, detto il *Dio dell'Opera buffa*; e molte altre scoperte importantissime si fecero, che io ora non rammento e che quasi non accade dire, tanto è noto il nome nostro nella Musica. Ora, come abbiamo veduto, appresso un Popolo sì musicale come

l'italiano, e che vive non pure nel suo intimo, ma bene anche nella Natura esteriore, non poteva signoreggiare altro che il libero canto del cuore, la facile, spontanea ed abbondante melodia, la quale tendenza si scorge eziandio nelle nostre Musiche che più si adoperano a vestire il carattere drammatico. L' Italiano è inceppato dalla servitù che gl'impone la Poesia, e di tanto in tanto scappa fuori come il prigioniero, e vuol cantare come gli detta l'animo suo, senza porre mente al Dramma tirannico.

La Scuola tedesca per contrario si compiace delle armonie e di una pedantesca determinazione drammatica. Io ne discorro per una certa esperienza personale, perchè, quantunque non abbia udito tutte le migliori Opere alemanne, nondimeno ne conosco un numero sufficiente, e al *Volksgarten* di Vienna l'Orchestra di Strauss mi ha dato un saggio bellissimo della Musica tedesca. Ricordami che un bel giorno di state il Weber e il Mendelsohn mi fecero offuscare il cielo, imperocchè una nojosa armonia predomina nell'*Ouverture* dell'*Euriante* del Weber, ed un armonico frastuono nella sinfonia al *Sogno di una Notte di Està* del Mendelsohn. E così di altri pezzi. Buon pro che il Weber istesso e Strauss mi fecero accorto

che gli Alemanni posseggono ancora tanto di melodia e di vivacità da poter comporre un lavoro che abbia nome di Musica. Di fatti la sinfonia del *Freischütz* è magnifica, vivace e gaia; un *Armee-Marsch* di Giuseppe Strauss è piena di entusiasmo militare; una certa *Quadrille* di Strauss contiene un dramma, o io il vedeva, e stupenda è la *Lichtenstein-Marsch* dell'istesso autore. Gli è da osservare ancora che l'Orchestra alemanna esegue impareggiabilmente le Opere tedesche, ma, quando io l'intesi, restò assai da meno alla nostra Orchestra di S. Carlo nella Sinfonia del *Guglielmo Tell*. Ciò avviene perchè le Opere italiane vogliono essere rendute da artisti che abbiano nell'eseguire l'istesso brio e calore de'compositori. A proposito di Musiche tedesche in cui la determinazione drammatica non uccide interamente la melodia, io debbo citare la Musica che un Artista ha posto sulle strofe cantabili e negl'intermezzi del Fausto di Goethe, ed anche spesso ha usato come mero accompagnamento o dipintura musicale di ciò che la Poesia descrive. Al teatro di Berlino udii una sera con infinito piacere la prima parte del Fausto accompagnata da questa Musica nel modo esposto, e mi fu detto da un Tedesco che la era opera del Principe Radziwill. Ciò mi fece ricordare del nostro Gesualdo principe di Venosa, il

quale fu a' tempi suoi un Artista oltre ogni dire riputato. L'espressione di quella Musica mi andò molto a genio, quantunque io stimi che una Poesia così perfetta e compiuta com'è il Fausto non sopporti la veste musicale, imperocchè in tal caso interviene quel che accade udendo il canto del Conte Ugolino posto in musica dal Donizzetti. Non ostante la bellezza della Musica, l'ascoltatore si ferma per gustare appieno la profondità, l'ardire, la verità delle immagini e delle parole poetiche. È la Poesia che squarcia la veste musicale e vi sforza a maravigliare del Poeta altissimo, che seppe rinvenire forme cotanto sublimi. Adunque, non ostante le melodie che pur s'incontrano, appresso gli Alemanni signoreggia il contrario.

c) Momento della Sintesi concreta. Verdi e Meyerbeer sono le ultime espressioni di queste due Scuole. Essi tendonsi la mano, poichè nell'uno la Musica drammatica è venuta all'altezza maggiore che in Italia fosse mai, e nell'altro v'ha più melodia di quel che comporti la Scuola alemanna. L'uomo che stringerà queste destre sarà l'Artista dell'Avvenire. Il posto è vuoto, e non mai come ora la Musica attese un grande, il quale,

con mezzi più ricchi, sia un novello Mozart, e produca quella compiuta fusione delle Scuole in cui l'Arte si acqueterà per sempre. Il Verdi per isforzi che faccia non può sempre slacciarsi dal canto indipendente, come il Meyerbeer dal difetto di quella melodia, in cui è pur riposta l'essenza della Musica. Sàper trovare quel punto medio e concreto in cui la Musica segua la Poesia, sia drammatica e non perda la vita, la spontaneità, il calore, la fluidità melodica, è l'opera del futuro Artista. Le ultime Opere del Verdi, come il Rigoletto e la Traviata, mi farebbero credere ch'egli è ben capace di condurre a termine questa impresa grandissima; ma poichè la riforma della Musica per effettuarsi ha bisogno di quella del Melodramma lirico, e siccome il Verdi pare che non senta la necessità di questa riforma, come ho detto di sopra, anzi nei Vespri siciliani è restato da meno del soggetto e non ha saputo trarre dal Melodramma tutto il partito che si poteva, così debbo creder ch'egli non abbia il presentimento dell'avvenire che avrà la Musica. Nè ciò è fuor di ragione, perchè gli Artisti, uomini dal sentimento, credono sempre di aver chiusa colle opere loro la porta all'Arte, e quasi mai vogliono riconoscere le creazioni dei loro successori.

Io ho di già fatto notare gli sconci del Melodramma lirico italiano e del francese, ma ho pur soggiunto il secondo essere più acconcio del primo alla Musica drammatica. Rintracciare una forma di Melodramma in cui vengano ovviate le convenzioni obbligate ed esteriori delle due forme predette, in cui l'avvenimento sia tratto dalle passioni vive del tempo o da quelle storiche che ancora ci fanno palpitare, in cui la Musica avvenire trovi il suolo acconcio alle sue creazioni, è l'opera del Poeta. In questa terza forma, che io chiamo della sintesi concreta, si acqueta la Musica, di sorta che ad essa nel seguito non rimane altro che incarnare di più quel modo mezzo in cui s'incalza sempre meglio il Dramma senza sconcio della melodia. Inoltre ella verrà accompagnando la Poesia nelle sue trasformazioni, e colorirà i soggetti sempre nuovi che la Poesia offre allo Spirito. Un nuovo e gran Poema, anzi forse un nuovo Genere, aspetta dalla Poesia l'Umanità dell'avvenire, e per conseguente la Musica deve anch'essa apparecchiarsi a rendere coi suoni questa futura forma dell'Arte, la quale qui non espongo, perchè in su i generali non amo di restare, e scendere ad una minuta esposizione delle mie idee non posso, dovendo per tale scopo sconfinare dai limiti razionali della materia, di guisa

che spero di stendere il nuovo concetto in un lavoro sull'avvenire dell' Arte italiana.

Eccomi giunto al termine di queste considerazioni sul Passato, il Presente e l'Avvenire della Musica. Conchiudo affermando che se il predominio del puro Sentimento artistico ci ha divisi, come abbiamo di già dimostrato, e ci ha renduti incapaci di Vita pratica , il Pensiero , la Scienza ci fonderanno e ci porgeranno il modo con cui salire ad un'altezza di Vita pratica. Or siccome la Musica drammatica discende dalla signoria che oggi tiene il Pensiero o la Scienza, e dal suo canto appresso i molti ajuta lo sviluppo della Riflessione, così i lavori di Musica drammatica non sono da tenere solamente siccome grandi opere di Arte, ma del pari come mezzo di educazione pratica e sociale. L'Arte considerata a questo modo non è un facile passatempo, ma è via per giungere alla piena Coscienza di se e all'attuazione pratica di questa Coscienza. Gloria adunque a questo sublime consorzio dell'Arte, della Scienza e della Vita!

LA CRITICA MUSICALE

A) DI UNA FALSA CRITICA

A questi dì ci venne tra le mani un libro di P. Scudo, col nome di *Critica e Letteratura musicale*. M. Scudo è un Veneziano, il quale trova maggior comodo nel dettare in lingua francese le sue opinioni. Il bel nome ch'egli ha apposto al suo libro, e la scarsezza di simili scritti ci fecero animo a scorrerlo un tratto, e così ci avvenimmo in un soggetto che non ci tornava punto discaro. Egli trae partito dalla morte di Gaetano Donizzetti per far noto all'Europa le sue dottrine intorno la Scuola italiana dal Rossini insino al Verdi. Ma in verità, non dico dottrine, forse neanche opinioni rinvenimmo; e poichè l'autore doveva pur parlare de' vari Maestri, e dire

alcuna cosa menata giù alla meglio, ci parve ch' ei desse fuori di tali leggerezze e inesattezze, che sarebbe mestieri arrestarne la lettura. E poi, il poco riguardo con cui egli tien discorso del Mercadante e del Verdi potendo nuocere, non già alla fama di questi sommi, chè il libro di M. Scudo non teme di sopravvivere a' nostri giorni, ma a parecchi i quali corrono volentieri a quelle letture, appunto perchè esse non lasciano pensare di troppo; per tal cagione io mi sono indotto ad esaminare un poco il metodo con cui l' autore comodamente fa la Critica, e poi in ispecie quel tantino ch' ei ne dice de' maestri menzionati di sopra.

Chiunque legge il titolo del libro, e poi le poche parole di prefazione, si persuade agevolmente che M. Scudo voglia portare nella Critica musicale un certo modo profondo di veder le cose; ma cotesta profondità rimane una promessa. E facciamo di dimostrarlo, prendendo ad esempio il lavoro di M. Scudo intorno al Donizzetti ed alla Scuola italiana dal Rossini al Verdi. È risaputo che al Critico musicale è dato di assegnare il momento che un maestro esprime nella Storia dell'Arte, e la natura generale della sua Musica. Allorchè il Critico, corroborato da lunghi studi, si forma una nozione della Musica,

colla quale si pone ad esaminare le varie Scuole e ad assegnare le successive modificazioni che esse le arrecarono, quale adoperandosi a raggiunger quella nozione, quale conseguendola, e quale varcandola, allora dall'armonia della nozione e dello sviluppo storico di essa nasce un terzo concreto, il quale è, come abbiamo di già detto, la Critica musicale. Di qui scaturisce che M. Scudo nel parlare della nuova Scuola italiana dovea porci dinanzi un pensiero intorno ad essa, e dimostrarci in qual modo i vari Maestri vadano successivamente modificando questo pensiero unico. Cotesto pensiero, per quanto io mi sia adoperato a ritrovarlo, non son venuto neanche a capo di supporlo nascosto nella mente dell'autore. In quella vece ei riempie i fogli di declamazioni, di storielle, di un certo sentimentalismo non ispontaneo, e di arbitrari e strani paragoni storici. In un certo luogo parlando dell'aria finale della *Lucia* e del bel modo con cui la cantava il tenore Moriani, dice: *On aurait dit, en l'écoutant, une mélodie de Platon chantée par une âme chrétienne*(1). Un dabbene Maestro di Musica che mi stava dappresso quand'io leggeva ad alcuni amici questo brano di M. Scudo, mi

(1) V. Critique et Littérature musicales par P. Scudo, 1850, p. 90.

chiese con molta igenuità se Platone fu maestro di Musica. M. Scudo compatirà la scarsa erudizione di questo poverino. È questo, espresso in pochi cenni, e pochi cenni bastano, il modo generale con cui M. Scudo, ajutato dalle formole eleganti della conversazione francese, tratteggia, senza tratteggiare, il carattere della nuova Scuola italiana.

Diremo anche brevemente del modo con cui M. Scudo esamina l'Opera ed i suoi pezzi singoli. Il Critico vero dopo aver definito in modo generale lo stile di un Maestro, ed il posto che occupa nella Storia dell'Arte, si fa a studiarne le Opere, e le giudica partendo da questa definizione. La Scienza in generale muove dall'esperienza, e poi rinchiudendonsi nel suo campo, assegna quelle leggi le quali servono a spiegare l' esperienza medesima. Così il Critico musicale ascoltando le varie Opere di un Maestro, e comparandole, si va formando a poco a poco una nozione di quelle Opere, la quale poi gli dovrà servire come un filo conduttore a classificare e spiegare le Opere medesime. Così l'esperienza e la Scienza si ajutano a vicenda. Onde il Critico investigherà come lo stile generale del compositore si adagi in ciascuna Opera, ovvero studierà in qual modo il Maestro abbia concepita

una determinata Opera, e come sparga il concetto ne'singoli pezzi. E se nel giudicare della determinazione che la Musica porse alla passione, cadrà, com' è forza, nella sfera de' sentimenti solamente a lui propri, almeno farà testimonio di ricchezza e vitalità di sentimenti. Rimane al Critico quell'altro campo vastissimo della tecnica. Di osservazioni tecniche il lavoro di M. Scudo non è ricco; delle altre qualità del Critico enumerate di sopra M. Scudo è privo affatto: di sentimento è poverissimo, e la sua Critica si rimane ad un continuo sentenziare francescamente laconico. Così ciarlando sulla *Lucia* del Donizzetti dice: *Le duo entre Lucie et son amant Edgard est plein de passion, surtout l' allegro, qui est devenu populaire. Celui pour baryton et soprano entre Lucie et son frère Asthon est aussi très-distingué.* Ricordati, o lettore, delle frasi da conversazione, e ti parrà che M. Scudo faccia conto d' un duetto come d' un costumato zerbinotto. Appresso continua dicendo: *Le finale du premier acte se recommande par des qualités de premier ordre* (1). Come ben si vede son queste alcune parole generalissime che, potendosi adattare a qualunque sorta di

(1) Vedi ibid. pag. 89.

finale, e non individualizzando quel determinato finale, riescono pari al nulla, ed addimostrano la poca fecondità dell'ingegno di M. Scudo. E vivi sicuro che in su questo andare e' procede innanzi, e con un bel garbo regala qua e là le sue, sempre graziose, sentenze.

A volerla conchiudere diremo che la Critica di M. Scudo rassomiglia a quelle bolle di sapone che soffiano i fanciulli ne' loro cannelli. Esse a vederle con que' colori sì gai e svariati ti allettano la vista, ma se vien poi un leggiero sbuffetto di vento a sfiorarle appena, le vedi d'un subito dileguare. Ma questo paragone, acconcio per la seconda parte, già parmi che conceda di troppo a M. Scudo accordandogli il porgere alcun diletto al gusto sensibile del lettore. I colori delle bollicine di sapone son veri, belli e gentili, laddove quelli di M. Scudo sono falsi, sconci e goffi. I Francesi in generale non fanno uso di Critica con molta profondità come gli Alemanni, ma sono cotanto spiritosi, e ripieni d'immaginazione sì vivace, ch'è un vero diletto ad udirli. Essi ti pongono dinanzi un lavoro di Arte alla guisa di un grazioso quadro fiammingo, e poi l'esaminano intrecciando mirabilmente all'assennattezza delle riflessioni il sollùchero di uno stile sempre vivo e snello. Questo fare sì spontaneo

e mellifluo rende i Francesi capacissimi a popolarizzare alcune idee di non facile intendimento. Essi operano a questo modo, ed operano bene, perchè la loro natura li conduce a ciò. Ma M. Scudo nato in Italia, e divenuto un Francese a posticcio, trovasi bilicato in alto in un punto neutro, in cui egli finisce di essere Italiano, e non comincia a divenir Francese. E se gli vogliam pure concedere qualche cosa, lo possiamo comparare a quel rozzo giovanotto della provincia, il quale volendo far la scimmia a' galanti zerbini della città, si adatta al collo una grande cravatta rossa, si appende alla carlona un abito che non bene gli si attaglia, e sfolgorante di goffi colori dondola per le strade, guardandosi la persona tutta, e girando d' attorno lo sguardo per vedere qual viso faccia la gente a quel nuovo portento di venustà. Così M. Scudo prendendo ad imitare i Francesi riesce uno scrittore pieno di ampolle e di sdolcinature. Facciamo caso ch' egli vi parli del Rossini. Ognuno il quale sappia l' innovamento che il Rossini produsse nella Musica, si aspetterà, (non posso pretendere altro da M. Scudo) almeno un pensieruzzo intorno a questo gran Maestro. Ma M. Scudo è, come dicemmo, la bollicina di sapone, e nella sua testa formicolano solamente le vuote declamazioni. E di

fatto egli sbuca fuori col solito frasario rettorico, di cui già facemmo chiara menzione, e termina col paragonare il Rossini ad un ansante ed affannoso conquistatore, il quale irrompe da una valle pacifica, e si avanza precipitoso verso l' avvenire; egli è, dice M. Scudo, come Bonaparte che scende per le Alpi a fine di conquistare i luminosi piani della Lombardia (1). Così noi sapremo Rossini il conquistatore, sgominatore di eserciti e di città, ma non mai Rossini il pacifico Maestro di Musica.

Deggio in ultimo osservare, e ciò si abbia in conto di lode che io rendo alla coscienza di M. Scudo, ch' egli sente qualche volta la futilità della sua Critica, e volentieri lascia dall' un canto il soggetto per abbandonarsi alla sua fantasia. Mentre e' parla da senno di un' Opera in Musica, vi lascia a mezzo, e sdrucciola bel bello a descrivere una scenetta domestica. In un lavoro intorno al Mozart ed al suo *D. Giovanni*, egli parlando di un duetto tra D. Giovanni e Zerlina (2) ti pianta lì ritto come uno stordito, e si volge a descrivere una famiglia presso la quale egli udì ben cantare cotesto duetto.

(1) Vedi ibid. pag. 94

(2) Vedi ibid. da pag. 217 a 221

Ed ecco ch' egli si tiene ben avventurato di esserglisi offerto il destro di fare sfoggio della sua vena artistica, e si lancia a descrivere la stanza ove si ricoglievano a lavorar di ago quattro donne, la luce dolce e misteriosa che mandava una lampada sulla tavola intorno alla quale esse sedevano, il bosco circostante che la luna coronava col suo disco inargentato, ed infine il sopravvenire di un caro cavaliere. E qui M. Scudo si dà sin la pena di raccontare al paziente lettore i saluti fatti al cavaliere, le svenevolezze delle giovanette, che in segreto son prese di amore per lui, ed infine dopo una lunga cicalata, che io peno a ricordare e vieppiù a descrivere, si prende porto, cioè il cavaliere ed una di quelle damine si pongono a cantare quel duetto che M. Scudo sembrava aver messo in obblio. Questa descrizione infastidisce il lettore sì perchè riesce estranea al lavoro, come perchè sfornita affatto di grazia.

È questa la Critica di M. Scudo. In verità il lettore ci potrà domandare del perchè ci demmo la pena di farne parola; ma noi abbiamo di già espresso il nostro divisamento, e poi intendiamo che M. Scudo ci sia come di occasione per trattare qualche importante questione, come p. e., quel che sia l'originalità, e se il Mercadante abbia o pur no l' originalità.

M. Scudo non crede il Mercadante di altro degno che di queste poche parole : *Musicien instruit et fort habile , mais à qui le ciel a refusé le don de l' originalité. Après avoir marché aussi sur les traces de Rossini , et s'être ingénié à reproduire la manière de Bellini, le voilà qui ambitionne aujourd' hui la triste gloire de M. Verdi. L'opéra d'Elisa e Claudio, son premier succès, est resté son meilleur ouvrage* (1).

M. Scudò ha gettato sulla carta, così per caso, queste poche parole , e va innanzi senza darsi molta pena del Mercadante, e di quel che ha detto. Ma noi vorremo arrestarlo un poco, e mostrargli come in pochissime parole fu fecondo di molti errori. Io debbo credere che M. Scudo conosca le principali Opere del Mercadante , altrimenti il pronunziare un giudizio senza fondamenti , non farebbe testimonio gran fatto della buona coscienza di lui. E, posto che M. Scudo conosca le Opere migliori del Mercadante, io non so come egli possa stimare l'*Elisa e Claudio* pel suo capolavoro, ed obbliare affatto *il Giuramento*, *il Bravo*, *la Vestale*, *gli Orazi e i Curiazi* che pure tutto il mondo ritiene come le Opere più belle

(1) Vedi ibid. pag. 90 e 99.

di questo Maestro, e le quali valsero maggiormente a renderlo degno dell'immortalità. Ed il mondo, in fatto di Musica, come in tutto, non è poi cosa di cui M. Scudo non abbia da tener conto.

Se poi il Mercadante abbia o pur no l'originalità, è argomento d'importante e difficile soluzione, e su di cui c'intratteremo un poco per dimostrare a M. Scudo, che prima di togliere a biasimare un illustre Maestro, è mestieri conoscere il significato delle parole che si usano.

L'*originalità* non è il produrre un'Opera capricciosa, il menar vita strana ed irregolare, le quali cose pur si chiamano originalità nella lingua parlata, dicendo noi spesso di un uomo che opera in modo singolare: *quegli è un originale*. L'originalità è da distinguere pur anche dall'*umore*, il quale consiste nell'accozzare liberamente, e senz'altra legge che il proprio talento, gli elementi più disparati e lontani. L'originalità piuttosto che consistere nell'arbitrario, è la facoltà che ha l'Artista di produrre un'Opera di tale verità da parere che si svolga da se, come per intima legge. Essa è la capacità che ha l'Artista di rimaner commosso dal soggetto che l'occupa, e di compenetrarvisi tanto, ch'egli ci ponga dinanzi quel soggetto, senza mescolarvi alcuno elemento

estraneo e che non iscaturisca dal soggetto istesso. La individualità dell' Artista consiste allora nel non avere alcuna individualità soggettiva, e piuttosto nella compiuta fusione di lui coll'opera di Arte. In questo modo potremmo credere l'opera di Arte creata da sé stessa anzi che da un individuo qualunque. Ma questa è la pura nozione della originalità, e noi come tale la rinveniamo soltanto in Grecia, la quale fù il Mondo dell'Arte per eccellenza. Leggendo Omero, Erodoto, ecc., e vedendo la statua di Fidia non sai punto quale si fosse l'animo individuale dell'Artefice che componeva quelle Opere. Ora la originalità si evolve collo sviluppo della Storia, e rimanendo a se pari, si modifica nondimeno a seconda delle novelle condizioni che sopravvengono nella Società; di sorta che nel Mondo moderno noi dobbiamo rintracciare quel medesimo concetto, ma trasformato dal nostro Spirito. Or veggiamo in che consista questa trasformazione.

Il Mondo moderno è propriamente quello in cui l'uomo si ritira nei penetrali del suo animo, e porge un valore infinito alle proprie passioni; il che chiaramente scorgiamo nell' essenza dell' Arte moderna. Quest' elemento individuale s' introduce puranche nella nozione della originalità e la modifica. Gli Artisti moderni, a

differenza de' Greci, lasciano trasparire nell' opera di Arte il loro animo. Onde nelle moderne opere originali tu incontri un elemento *universale*, nel quale la Società si riconosce tutta, ed un elemento *individuale*, nel quale si scorge solamente l'animo dell' Artista colle sue proprie passioni. Così, leggendo i Canti del Leopardi, noi tutti facciamo eco alle sue parole, quando dice, con animo mesto e sconsolato, che i sogni giovanili sono il conforto della vita, che nell' età matura la riflessione distrugge le beate illusioni; ma quando i sentimenti del Poeta divengono scettici, allora noi ci dividiamo da lui, e gittando un sospiro di compassione, riconosciamo in que' gemiti non la voce della Società, ma la ferita che ha piagato l' animo dell' infortunato Poeta. Adunque l' elemento universale unito sempre a quello individuale, costituiscono la originalità moderna. Veggiamo ora se nel Mercadante si rinviene questa nozione dell' originalità moderna.

Ed in prima, in che consiste l' elemento universale della originalità? Consiste nella facoltà che ha l'Artista di cogliere nella propria Società quelle passioni che in essa si agitano in modo confuso, quelle tendenze dell'Arte, espressione di tali passioni, e di rivestire le passioni

e le tendenze in modo così sensibile e vero, che la Società vi riconosca se medesima, e salga a maggior coscienza di quel contenuto che le serpeggiava confusamente nel seno. Il Mercadante è degno di esser collocato tra i più grandi Maestri della Musica, appunto perchè egli intese *spontaneamente* le nuove condizioni della Società e dell' Arte, e le effettuò. Di fatti a questi tempi la Poesia riflessa essendo quella che meglio risponde alle nostre condizioni scientifiche, segue, che la Musica volendo che noi palpitassimo alle sue melodie, doveva sforzarsi a divenir Poesia, cioè a determinar sempre più l' indefinito de' suoi canti, e ad immedesimarsi col Dramma, dipingendo le passioni, le situazioni e l' azione. E la nuova Scuola musicale italiana che risponde a questo bisogno, noi la defenimmo altra volta il successivo assoggettare dell' elemento lirico al drammatico. Ora questo tentativo della nuova Scuola il Mercadante pel primo l' ha incominciato a determinare in modo molto spiccato. Di fatti, mentre nel Rossini, nel Bellini e nel Donizzetti la Musica, dove più dove meno, si divide dal Dramma, il Mercadante, nella *Vestale* e negli *Orazi e Curiazi,* fa che la Musica si adoperi, *per quanto è in lei,* a rappresentare maestosamente la grandezza di Roma. Quella medesima orchestra fragorosa, di cui si muove

gran rimprovero al Mercadante , colà è in modo maraviglioso acconcia e consentanea al Dramma. Ed i canti sempre gravi, e l' orchestra sonora, e le bande maestrevolmente poste in iscena, veramente ci conducono in quella Età severa e grave , senza che lasciassimo di essere moderni. Tutti esclamano che queste Musiche ci fanno sentir l'aura dell'antica Roma, e questa confessione spontanea di un Popolo così musicale come il napoletano , addimostra che il Mercadante seppe dare alla Musica tutta quella determinazione di cui essa è capace. Se questo è l'elemento universale del Mercadante , l' individuale sta nella *maniera* grave ed altitonante di concepir la passione; la qual maniera egli porta in tutto. Se vi è pecca in lui, quella è appunto la sovrabbondanza di quest' elemento individuale , il quale eleva sin la Musica semi-seria a maestà e gravità. Ma negli *Orazi* e nella *Vestale* , ove il soggetto armonizzava colla maniera individuale, il Mercadante riuscì impareggiabile ; ovvero la sua maniera individuale, in quanto trovò un campo in cui si rese universale , trapassò nella originalità. Avrebbe mancato di originalità solo quando la sua maniera individuale di concepir la Musica non lo avesse renduto acconcio a nessun lavoro che rispondesse alle universali condizioni dell'Arte.

Singolare uomo è M. Scudo, in quanto la sua maniera di far la Critica, non corrispondendo alle odierne condizioni della Società, la quale vuole Scienza e non garrulità e declamazioni, rimane solamente un ingenuo passatempo dell'Autore. Adunque il Mercadante, avendo compreso il destinato della Musica ed avendolo effettuato, è grande ed originale, e non anela altra gloria che la propria.

Dicemmo che il Mercadante dipinse l' Età romana, ma vogliamo spiegare quel che intendiamo con ciò, per cavarne altro argomento in favore della originalità di questo Maestro. Quando affermiamo che il Mercadante ci dipinse l'Età romana, non intendiamo che egli ci dipinse Roma quale fu, ma quale può trovare eco negli animi nostri. La Roma antica si trova espressa solamente in Tito Livio, Tacito, Virgilio, Orazio, ecc. Ora l'aver creato alcune Musiche, le quali, mentre ci fanno sentir l'aura romana, ci lasciano moderni, è grande argomento dell'originalità del Mercadante. Si sa dagli studiosi dell' Arte che gli Artisti, allorquando prendono un soggetto dal passato, debbono risolvere un problema difficilissimo, perchè se con estrema fedeltà e sin negli accessori ci dipingono le Età passate, cadono nel freddo e rimangono estranei a' mutati sentimenti dalla Società; e se da un altro canto

tramutano affatto il soggetto passato, temono d'incontrare il ridicolo. L'Artista vero ed originale armonizza questi estremi, e conservando il fondo all'Età scorsa, il quale è eterno come lo Spirito che lo genera e trova sempre eco presso tutti i Popoli, ne modifica l'accidentale forma. Ora il Mercadante, per quanto lo consenta la Musica, si pose in questo giusto mezzo. Egli creando la melodia grandiosa ed ampia ci trasportò nella maestà di Roma, ed esprimendo Roma con musica *caratteristica* la rendè, per così dire, moderna. Laonde egli fu originale nel sapersi intrinsecare col soggetto a seconda delle nostre condizioni, e così ubbidì alla legge dell'ispirazione, perchè l'intrinsecarsi dell'Artista coll'opera di Arte, com'è un elemento costitutivo dell'originalità, si modifica secondo i tempi.

Se alcuno non mi concedesse che il Mercadante operò tutto quello che io gli attribuisco, chiamerei in testimonio la coscienza stessa dei Napoletani, i quali sensibilissimi alle impressioni musicali, affermano tuttodì che le Musiche del Mercadante spirano grandezza e maestà. Nondimeno da parecchi fra'Napoletani medesimi si va ripetendo che il Mercadante sia sfornito di originalità; ma riguardo ad una tale quistione, la Scienza e non la

sensibilità musicale fa da giudice. Ed i Napoletani non sono da biasimare per siffatta credenza, essendo che la loro bella coscienza spontanea ed artistica di sovente è guasta dalla turba de' semi-letterati. Volentieri m'intrattengo a parlare di questo illustre Maestro, perchè il difetto di cognizioni, ovvero il non conoscere precisamente il significato delle parole che si usano, fa correre sul conto delle sue Opere alcune opinioni falsissime. V' è una gente la quale nulla facendo, nulla studiando, nulla pensando, tira innanzi la vita dileggiando la fama de' grandi. Due volumi dati alle stampe, non importa il come, valgono a cavare M. Scudo dalla classe degli scioperati, ma lo tengono fermo in quella dei dileggiatori dei grandi. Questa plebe fra noi abbonda, ed è sventura somma che in Napoli noi medesimi ci adoperassimo a voler distruggere quei pochi che ci onorano. Da questa superficialità, e starei per dire malignità di pensare, nacque quella opinione cui accenna anche M. Scudo, che il Mercadante cioè sia abile nell'Arte sua, ma non abbia immiginazione, inspirazione e *genio*. Ma che credono mai che sia il *genio* cotesti signori? Forse quello scribacchiare quattro versacci o qualche romanza, così all'improvviso, senza darsi la pena di studiar neanche la Grammatica?

Forse quell' andar per la Città colla barba ispida, co' capelli scomposti, cogli occhi stravolti come persona preoccupata da una sua idea che ardentemente segue? Forse quel dare un calcio alle regole, alle tradizioni, al rispetto pei grandi, e creder così che il *genio* crei tutto e non s' imponga regola alcuna? Oh al certo questo non è ingegno, ma comoda ignoranza ed impostura. Questi ciarlatani veggendo, o per dir meglio, sapendo pel grido che ne corre, che il Mercadante è abile Maestro, e che lavora moltissimo le sue Opere, con ciò solo si credono autorizzati a destituirlo del loro prediletto *genio*. Ah sì ch' egli manca di cotesto *genio* strano, ma non è punto privo del vero ingegno. Di fatti se abbiamo provato che il Mercadante sia fornito di originalità, ne segue ch' egli debba essere ricco d' immaginazione, di *genio* e d' inspirazione, perchè l' originalità è appunto la sintesi di queste facoltà e della obbiettività della rappresentazione, cioè di quella rappresentazione la quale compiutamente si pone alla vista di tutti, e non si nasconde per metà nell' animo dell' Artista. Veramente qui sarebbe opportuno di definir bene ciascuna di quelle facoltà per dimostrare che il Mercadante le accoglie tutte nella sua natura di Artista; ma il significato complessivo che in

generale si concede alla parola *genio* ci consente di parlare solamente di questo.

Il genio, ed uso questa parola nel modo comune, benchè nella nostra lingua voglia dire altro , è insieme la facoltà che ha l'Artista di rimaner tocco da un soggetto che lo inspira, e quella di saperlo vestire d' un sensibile che lo renda esteriore. Di sorta che nel genio si contengono due elementi, l' uno spontaneo e naturale , il quale non si acquista per studi che uno faccia , e questo è la sensibilità viva che ha l' Artista di assimilarsi il soggetto , e l' altro artificiale e riflesso , che solo gli studi assidui possono fornire, ed è l'Arte di rendere esteriore il soggetto che si prende a trattare. La sintesi di queste due facoltà, una spontanea e l'altra riflessa, genera il genio vero. Ora queste due facoltà non istanno l' una in una tasca e l' altra nell' altra , ma perennemente s' intrecciano e si compenetrano , la spontaneità ajutando la riflessione e viceversa. Onde lo studio della tecnica di un'Arte si rende più facile per l'Artista vero che per ogni altro, dacchè quella sua spontaneità artistica lo sforza a domare la natura sensibile, senza di che egli rimarrebbe inattivo ed impotente. Tosto che l'Artista rimane commosso da un oggetto esteriore , e questa commozione ,

facciamo caso, gli diventi un quadro, l'Artista sente potentemente il bisogno di effettuar la sua idea, e questo bisogno lo rende capacissimo di vincere subito gli ostacoli tecnici del disegno, del colorito, ecc. Questa facoltà però non lo dispensa dallo studio assiduo dell' Arte sua, e tutti coloro che furono sommi nell' Arte ce ne porgono un esempio evidente. Si sa le ottave in apparenza più spontanee dell' Ariosto, e che a leggerle sembrano venute giù d' un sol fiato, essere appunto quelle trovate nei suoi manoscritti rifatte le mille volte. Allorchè l' Artista fa scendere la sua idea nell' atto, e divenire p. e. un' Opera di Musica, quella sua subitanea inspirazione si raffredda, dovendosi andare esplicando man mano, poichè l'Artista deve pensare ora a condurre un pezzo, ora ad acconciare lo strumentale ed altro. Ed ecco come la riflessione va aggiustando que' moti subitanei dell' inspirazione, e fa che l'Artista abbia puramente coscienza del lavoro che gli sta tra le mani. Si crede universalmente che l' Artista non abbia coscienza alcuna di quel che fa; ma questo è un grossolano errore, il quale riduce gli Artisti alla condizione di macchine e di ciechi istrumenti. L' Artista non ha, gli è vero, una coscienza filosofica e razionale delle sue opere, ma sibbene una coscienza

sentimentale , senza di che egli non potrebbe menare innanzi un' opera qualunque. Dalle cose discorse s' inferisce che il genio vero consiste in quest' armonia dell' elemento naturale e artificiale, dello spontaneo e del riflesso, della capacità a vincere il sensibile e dello studio per vincerlo. E però il Mercadante è genio davvero. Di fatti se dimostrammo ch' egli è pieno di originalità, segue ch'egli abbia l' elemento naturale del genio, cioè quella facoltà d' intrinsecarsi col soggetto che lo commuove ; e d' altra banda se tutti concedono al Mercadante l' abilità del Maestro, s' inferisce ch' egli abbia l' elemento riflesso del genio.

Veggano adunque M. Scudo ed i cinguettatori di sentenze a qual deplorabile partito essi siano condotti , quando scrivono o parlano senza por mente a quel che si dicano. Per buona ventura sopravviene il tempo, e spazza dattorno a' grandi questo misero e fastidioso ingombro degli schiamazzatori.

B) CRITICA GENERALE.

LA MUSICA DEL VERDI.

A fine di assegnare il carattere della Musica del Verdi, favellerò in prima del Concetto di quella, in secondo dei Mezzi che effettuano il Concetto, ed in ultimo seguirò parlando della Forma generale, per essere questa la sintesi del Concetto e de' Mezzi.

a) Il Concetto.

Il movimento della nuova Scuola italiana, iniziato dal Rossini, continuato dal Bellini, determinato in modo più spiccato dal Donizzetti e dal Mercadante, è stato in ultimo formulato, ci si perdoni l'espressione, con molta individualità dal Verdi. E, giova il ripeterlo, non da altro procede questo moto, se non che le condizioni della Società sono

tali che volgono alla Poesia riflessa ; la qual disposizione riduce per necessità la Musica a non soprassedere ancora come indipendente dalla parola, ma, per lo contrario, ad incorporarsi col Dramma poetico, voglio dire divenir parola essa medesima. Ora il Verdi intese questo destino della nuova Scuola e gli porse un carattere compiuto; di sorta che la Musica drammatica con lui venne all' altezza maggiore che in Italia fosse mai. Allorquando il Verdi attende a scrivere un Dramma musicale, egli s'inspira in esso, ovvero si compenetra colla situazione che ne forma il nodo, coi caratteri e coll' azione che la determinano ed effettuano, e colle parole che esprimono ogni moto della passione. E con ciò egli fa avanzare da un canto la Musica, e si congiunge dall'altro colla tradizione. I Critici sovente si formano di un Maestro un idolo, e stimano che l'Arte sia durata sin lì, ma da quello innanzi vada giù a rovina. E si pensa ancora che quell' idolo non abbia in se alcuna pecca o imperfezione, onde con lui solo stanno di buona voglia e lieti. Ciò è dimostrazione di poca profondità, di difetto grandissimo, anzi singolare, nell' uso della Critica; e un simile punto di vista è esclusivo, prendendo a considerare solo l'individuo e non l' Arte in generale. Tali Critici lodano a cielo solo il Rossini, e credono non picciol dubbio il

risolvere, se dopo lui si trovi altra Musica ed altri Maestri veri, senza conoscere che tutta la Storia della nostra Musica, chi ben l'estima, è legata da un pensiero unico, il quale si sviluppa e cangia di forma, ma pur rimane sempre identico a se, ovvero non patisce alterazione sostanziale di sorta. Di modo che io paragono la nuova Scuola italiana ad un sillogismo, di cui il Rossini è la premessa, il Bellini il termine medio, e il Donizzetti, il Mercadante e il Verdi, ma in ispecie quest'ultimo, formano la conseguenza. Onde l'impulso comunicato all' Arte in Italia dal Rossini da indi in poi si è venuto sino a questo tempo presente continuando conseguentemente. E siccome ogni termine del sillogismo inchiude gli altri, così lodare uno di siffatti Maestri, vale lodar tutti, e lo stesso biasimandone uno.

Che sia tale la congiunzione dei vari Maestri parmi non si possa negare. Il *concetto* principale adunque della Musica del Verdi si è la compiuta fusione della Musica col Dramma poetico, cioè l'intendere della Musica a determinar le passioni, le situazioni e l'azione. Ma questo *concetto* rimane sinora una pura asserzione, se io non mi adopero a dimostrarlo. Onde movendo da questa presupposizione farò di porre in chiaro l'indole della Musica del Verdi, e cercato che avrò di essa, se le cose premesse varranno

col fatto a spiegarla, certo acquisteranno in ciò una pruova della loro verità, dappoichè la presupposizione cessa di essere un'ipotesi e si muta in un fatto, quando ritrova la sua conferma nella realtà delle conseguenze. Adunque quel che fa al nostro proposito si è di analizzare i Mezzi che il Verdi adopera nelle sue Musiche, a fine di attuare il suo Concetto.

b) I Mezzi

1° Mezzi sul palcoscenico

a) **Canto isolato.**

Nell'Opera in Musica i Mezzi sono sempre l'armonia di due parti, cioè de' Mezzi che si spiegano sul Palco, e dei Mezzi che si adoperano nell' Orchestra. I Mezzi che si usano sul Palco si compongono in generale del Canto isolato, o Cavatina, del Canto accompagnato, o Pezzi concertati, e dello sviluppo dell' Azione.

Ed incominciando dal Canto isolato, o Cavatina, si rammenti dividersi esso in Recitativo e Canto ritmato, le cui più generali divisioni sono il tempo largo e l' allegro.

a) *Il Recitativo.* Il Recitativo è da considerare come un preludio del canto, il quale segna il momento in cui l' affetto non ancora sollevato al calore lirico, prende una

forma piuttosto discorsiva. Nel Recitativo il carattere riflette alla propria situazione, e però in esso incontriamo di sovente la storia di quel sentimento, il quale allorquando invade l'animo del personaggio, passa dalla forma riflessa alla spontanea, e si spiega libero in un canto. Or se il Recitativo è la forma riflessa del sentimento, s'inferisce per necessità ch'esso non debba avere nella Musica drammatica propriamente detta, per sua veste musicale un canto melodioso o spontaneo, che vogliam dirlo, ma un canto riflesso e discorsivo. Nel modo che la Musica, in quel momento del suo sviluppo in cui predominò la melodia come tale, anche pel Recitativo adottò la pura forma melodica; così, per quel cangiamento che sappiamo essere intervenuto in lei, d'indirizzarsi cioè a colorire in modo determinato la passione, ragionevolmente è da tenere che essa sia per coniare pel Recitativo medesimo una foggia che abbia della parola, cioè proceda a modo di discorso. E il Verdi, il quale trovasi in questo momento, opera da grande Artista dando spesso al Recitativo la forma discorsiva. Per esempio il Recitativo di Rigoletto al primo atto si potrebbe definire un discorso fortemente accentato. Nondimeno i vari generi di Arte non si distinguendo in fra loro con un taglio netto, e nell'uno penetrando un elemento comune all'altro, segue

che sinanche nel Recitativo penetri un sentimento lirico conveniente al canto, ed allora anche nella Musica drammatica è mestieri il Recitativo si sollevi dalla forma discorsiva alla melodica. Nè il Verdi pone in obblio tal cosa, e nel predetto Recitativo, quando Rigoletto additando la propria dimora, in cui soleva ridursi colla figliuola, esclama — *Ma in altro uomo qui mi cangio* — una nota affettuosa vien su nel mezzo a quel Recitativo quasi prosastico. Alcuni pedanti si scagliano contro il Verdi, e gli danno del corruttore pel capo, perchè egli introduce nella Musica la forma di cui abbiamo parlato. Noi abbiamo esposto di sopra le nostre idee intorno alla nuova Scuola italiana, e soggiunto che la Musica venuta al punto di voler determinare la passione e unificarsi col Dramma, deve di necessità prendere le forme che il Verdi le ha dato. Onde questo grande Maestro nell'adoperare pel Recitativo una forma che volge al discorso parlato, ha inteso molto lodevolmente, ed ha determinato a maraviglia la nuova e necessaria tendenza della Musica. Vogliamo solamente osservare che non è da credere esser questo il carattere di tutti i suoi Recitativi, sì bene l'ultima e più precisa determinazione a cui esso sia pervenuto nel modo di scrivere il Recitativo. Nè poteva essere altrimenti. Io son d'opinione che ogni Maestro non solo

percorra un tirocinio innanzi di pervenire a formarsi nettamente uno stile, ma ancora che peni buono spazio di tempo a raggiungere la predetta perfezione, durante il quale tempo è forza che il suo stile proceda indeciso. Il Rigoletto a noi sembra una di quelle Musiche ove lo stile del Verdi abbia raggiunta la sua maggior determinazione, ove è più frequenza di pezzi drammatici, e il canto individualizzato, e però dal Rigoletto abbiamo tratto il nostro esempio. Questo che in generale abbiamo detto del Recitativo a solo, vale altresì de' duetti tessuti con solo il Recitativo. Al qual proposito io addurrò come esempio stupendo il duetto tra Rigoletto e Sparafucile, ove scorgiamo la Musica volgere manifestamente alla parola.

b) *Il Largo*. Abbiamo considerato il canto come quello il quale fa testimonio del momento in cui il sentimento da riflesso diventa spontaneo. Ora se consideriamo quella legge di continuità, la quale appartiene sì al campo della Natura come dello Spirito, in questo modo seguita che il sentimento vada successivamente e a poco a poco comprendendo l'animo del personaggio. Onde il Largo comincia con un sentimento sereno e quieto, il quale divien caldo a proporzione che il Largo procede innanzi. Questo andamento della passione il Verdi l'ha espresso nella forma sempre

ascensiva del canto. L'esempio corrispondente si potrà trarre dall'analisi che faremo del largo di Leonora al primo atto del Trovatore. La frase ascensiva si adatta eziandio benissimo a quella maniera di Larghi, abbastanza generali, in cui il sentimento si manifesta da prima come differenza e poi come armonia. E mi spiegherò meglio e più distesamente. Il Largo alcune volte determina il momento della differenza nella passione, cioè quello in cui i vari affetti tenzonano ancora nell'animo del personaggio. Questa tenzone riesce ad una mancanza di determinazione nel sentimento, e questo sentimento, sto per dire, dubbioso, è effigiato dal tempo piano nel Largo, e d'altro canto gli svariati affetti che si contendono il predominio ingenerano la varietà del Largo medesimo. Ora il processo della passione nel Largo è nel dileguare che fanno sempre più quelle differenze, le quali a misura che svaniscono lasciano maggioreggiare un sentimento unico. Il predominio sempre crescente di un sentimento accende l'animo e lo solleva a calore sempre più grande. Per tanto questi Larghi si trovano avere tre momenti. Cominciano, come dicemmo, con un sentimento dubbioso, il quale si unifica ed anima secondo che il largo inoltra, e infine nuovamente discende calmo e sereno, quasi pago di aver trovata la sua determinazione. Potrebbesi per avventura in conferma di queste

idee recare un esempio, voglio dire dell'aria della Traviata al primo atto. Dopo un recitativo in cui essa considera la propria situazione ed il partito a cui appigliarsi, incomincia il Largo coll' indecisione, e la Traviata si domanda se la gioja dell'amore era forse quella che le si faceva dinanzi, e veniva a recarle conforto nei momenti in cui ella era oppressa dalla malinconia. La musica posta su di questa strofa è pacata: nella seconda strofa in cui la certezza cresce, cresce altresì il calore delle note, ed il tempo diviene più sollecito, sino a che poi nell' ultima strofa, ove l' anima della Traviata sente già la pienezza dell' amore, il largo ascende mediante un' ampia e affettuosa frase; poi ridiscende calmo.

c) *La Cabaletta*. In quanto si è alla Cabaletta, in essa la passione invade siffattamente l'animo del personaggio, che perviene ad acquistarne l' assoluto predominio. La Cabaletta dinota o la passione che poggia al sommo del suo movimento, o l'armonia decisiva che tien dietro alla lotta, ed in entrambi i casi è governata da un sentimento unico, che si svolge mai sempre. Il tempo sollecito fa testimonianza esteriore del fuoco della passione, e dell' unità del sentimento che trascina seco l' animo. Queste cose ha sapientemente intese il Verdi, e la Cabaletta per lui non è

la creazione di un facile, ameno e scorrevole canto fatto per solleticare mollemente il timpano, ma nella sua Musica, essa, come tutto, è legata al Dramma. Il predominio di un'unica passione fa sì che nelle sue Cabalette regni minor varietà che nel Largo, tanto che in esse scorgiamo una frase sola che si sviluppa, rimanendo a se pari. Ma alcuna volta avviene, per la natura di alcuni sentimenti, che la Cabaletta medesima debba vestire una certa calma, onde andrebbe errato chi pensasse a voler tessere le Cabalette sempre all'istesso modo, e con tempo sempre sollecito. Così operavasi quando la Musica si sviluppava indipendentemente dal Dramma, ma non così opera il Verdi quando l'occasione il richiede. Di fatti la Cabaletta del duetto tra Rigoletto e Gilda al secondo atto, è pacata e scritta con tempo piano, perchè la passione che ivi si colorisce, per eccezione alla regola generale, non è della natura di quella che abbiamo enunciata di sopra. È un misero padre che raccomanda ad una donna di custodire gelosamente la sua figliuola, cui paragona ad un fiore purissimo. Come ognun vede è questo un sentimento sereno che richiede il colorito a lui conforme. Alcuni tacciano il Verdi di non saper creare facili e scorrevoli Cabalette. Io ne convengo, quando per Cabaletta si voglia intendere un motivo su cui si possa

agevolmente danzare. Tuttavolta egli ha mostrato di saper inventare facili canti alla maniera del Donizzetti, come ne' Lombardi, e ballabili Cabalette come ne' Foscari; la qual cosa forma a parer mio il maggior difetto di quest'Opera, del resto grandissima; onde quello che a cotesti avversari pare leggiadro, quello non pare a me. Il Verdi sa che non mai nella Tragedia si può aver causa di creare canti leggieri, che sia ragionevole e non faccia scapitar la dignità, ond'egli la conserva sin nelle Cabalette. E qui parlo del suo modo generale di concepire nella più parte delle Opere, e non asserisco che sempre abbia fatto a questo modo; anzi io stesso esaminando il Trovatore dirò d'una Cabaletta non degna dell'ingegno suo. Il Verdi pecca sol quando non sa rimanere a se pari, cioè, quando fa contro al suo usato.

E innanzi di terminare queste osservazioni sul Canto isolato dobbiamo porre sott'occhio due cose. In prima l'uso frequente che il Verdi fa del Canto declamato, a che egli è mosso dal pensiero che alcuni moti della passione dominano siffattamente l'animo, che questa non può manifestarsi se non con rotti accenti, ed un Canto dolcissimo sarebbe fuor di proposito. Onde nelle presenti condizioni della Musica questo modo declamato del Canto riesce in

molte situazioni, oltre a tutti gli altri, bellissimo. Ed il Verdi per verità sa quando e a chi convenga. In secondo luogo poichè il personaggio rivela alcuni sentimenti che concorrono all'unità di azione del Dramma, è necessario che abbia per se un Canto, il quale dove da un lato esprima i suoi sentimenti individuali, accenni dall'altro eziandio a quella unità, a quel concetto generale che nascosamente si agita nel suo petto. E che così usi il Verdi ce lo dimostra tra'vari esempi il largo del baritono nel secondo atto del Trovatore. Ma come in questa parte soccorra di molto l'orchestra ho in animo di mostrare nel seguito.

b) Pezzo concertato.

Dal canto individuale passiamo a studiare i Pezzi concertati, dove si rende chiaro come il Verdi sappia armonizzare il vario. Come sotto al canto dell'individuo fa mestieri che si scorga il sentimento, la situazione generale del Dramma, così nei Pezzi concertati deve pur vedersi il conflitto de' caratteri, e l'unità di essi e del Dramma, riposta in quella idea che li avvolge per trascinarli tutti alla catastrofe. Il Verdi di fatti ne'Pezzi concertati, ad effettuare questo proposito, spiega la potenza

maravigliosa del suo ingegno. Ne' suoi Pezzi concertati per l'ordinario ciascun carattere tiene il proprio canto, e nondimeno i vari canti si unificano in una frase che tutti li domina, e svela come sotto a quella varietà sia una indissolvibile unità. Per maniera di esempio potremmo considerare il settimino dell'Ernani, da cui seguita che il Verdi ispirato dalla situazione che colorisce, sa quale sia l'ufficio ed il posto degli svariati caratteri in un Pezzo concertato, in guisa che con tale stregua destina loro un canto più o meno importante e principale. Di fatti nel predetto caso, egli sa Carlo V essere il carattere signoreggiante, e però gli dà un canto solo, che poggia alto sugli altri e li trascina seco. E se in un Pezzo concertato vi sono due anime che s'intendono, e che in un istesso affetto convengono, egli le unifica in un medesimo canto, e le separa quasi dal rimanente. Ed ha pure l'arte di fare dalla discesa di una frase alta e grave, rampollare il canto amoroso di due anime amanti. Così egli ne significa che le due anime sono circondate da quel mondo, vi appartengono, e pure se ne dividono. Il Finale del primo atto dell'Ernani ce ne porge un esempio.

c) L'Azione.

Il Verdi non trasanda l'Azione, anzi la segue e non mai l'arresta nei suoi progressi. L'unità ed il progresso dell'Azione nel Dramma consistono nella natura de'personaggi, i quali niente operano, nessun sentimento esprimono che non sia manifestazione di quell'unica situazione che informa il Dramma. Come vanno ordinate queste condizioni, così le rimanenti, cioè della Musica; l'unità ed il progresso di Azione della quale richiedono medesimamente che tutti i canti dei personaggi debbano sempre disvelare quell'unica situazione, e da poi che comincia il Dramma, insino a quando esso si riduce al termine, non mai arrestare con vane cantilene il rapido cammino dell'Azione. E però il Verdi abolisce spesso, ma non sempre, quelle lunghe cadenze, quelle ripetizioni, quelle note che preparano il canto ed insieme ritardano l'Azione, e conserva sempre nei pezzi una misura così esatta, che non mai un suo canto reca fastidio, e sospende il corso dell'Azione. E la Musica non può altrimenti colorire l'Azione che seguendola nel suo processo, ovvero non arrestandola. Ad alcuni maestri insigni intervenne di creare divine melodie, ma poichè si piacquero di ripeterle reiterate volte in un medesimo momento, riuscirono

senza alcun fallo ad infastidire gli spettatori, imperocchè nella moderna Musica il Maestro non può a suo senno svolgere il corso di un avvenimento qualunque. E se ho detto di sopra che il Verdi abolisce spesso e non sempre le ripetizioni, non ho inteso di muovergli rimprovero alcuno con ciò, sapendo bene che le nuove forme dell'Arte per venire a piena maturità han d'uopo di percorrere lungo cammino, di sorta che lo stesso Verdi non procede sino alle ultime conseguenze della sua riforma. Di fatti nella sua Musica ancora vengono conservate le cabalette ripetute due volte, gli esteriori gorgheggi, le variazioni ed altri accidenti della Musica indipendente, e che son proprio di quei tempi in cui il cantante signoreggiava tanto nel Dramma, che si andava in teatro forse unicamente per ascoltare le agilità di quello. Ma le Ere non soprastanno moltissimo ad una forma, esse cangiano, e l'Artista che esegue ora deve farsi innanzi come dipendente dal Dramma. Parecchie forme musicali dopo essere durate più o meno tempo è mestieri sieno smesse, perchè a lungo andare riescono invecchiate. Io porto ferma credenza che se i fati consentiranno al Verdi di scrivere nuove Musiche, egli vorrà abolire questi accidenti che rendono ancora incompiuto il suo stile. Una volta che la Musica è indirizzata, come a

dire, alla seguela del Dramma poetico, io non so quel che mi significhino le cabalette ripetute ed altro. Ciò è antidrammatico e inverisimile quant'altro mai, e dev'essere abolito per cagioni conformi a quelle che arrecarono seco l'intera trasformazione della Musica primitiva. Il qual fare avvenga che possa durare in se, il che non è, nessuno più del Verdi dovrebbe bandirlo, il quale adesso non risparmiando le gole de'cantanti, a quel modo concederebbe loro alquanto di risposo.

2° Mezzi nell' Orchestra.

Lo Strumentale pel Verdi non è più, come nei primi tempi della Musica, un pedissequo del canto, un accordo d'istrumenti che non ha altro ufficio oltre quello di susurrare il motivo che si spiega nel canto. Lo Strumentale del Verdi forma corpo da se da un lato, e da un altro si pone in unità col canto. Come isolato dipinge alcuni momenti dell'azione, alcuni fenomeni a cui la parola resta da meno. In questo la Musica supera nell'espressione e nell' imitazione della Natura la parola. Della qual superiorità non è da meravigliare, considerando che il suono com' è più sensibile della parola, eziandio è meglio di essa accomodato a ritrarre alcune cose affatto sensibili,

come a dire il rumore, la tempesta, lo scroscio d'un fulmine, il grido disperato, il sibilo del vento, l'avvicinarsi d'un grande avvenimento, d'un serio personaggio, lo sparire del popolo che riempie la scena, e simili. Dall' altro lato lo Strumentale si unifica col canto, e compongono due parti diverse che armonizzano in una. Lo Strumentale sorregge il canto dove questo non ha potere d'innalzarsi, compie il sentimento di un canto quando questo solo non è sufficiente ad esprimerlo intero. Ancora, non adoperando strumento il Verdi che non risponda al carattere dell'azione che avviene in una determinata scena, conchiudesi che lo Strumentale è anch'esso uno de'mezzi precipui con cui egli dà impareggiabili tinte a svariatissime situazioni. Il sentimento generale del Dramma, l'idea unica, la situazione che ne forma il nodo intimo, ci si mostra obbliquamente, trapela sotto a' canti del personaggio ed a'pezzi concertati, ma il Verdi usa di un potente e fecondo mezzo per ritrarre meglio questo sentimento predominante. Qui lo Strumentale diventa inarrivabile nelle sue mani. Egli colla veste che gli porge, colle introduzioni, co' preludi, cogli strumenti che adopera e con altri tali, ci fa sin dalle prime note presentire la natura dell' avvenimento che colorisce, e con alcune note che di tratto in tratto va ripetendo, ci rende accorti

che in quelle racchiudesi il sentimento generale del Dramma. Un esempio se ne ha nel Corno dell'Ernani, che a similitudine della fatalità del Dramma sin dalla introduzione dell'Opera viene a conturbarci col suo mesto suono. Altri esempi sono nella Traviata e nel Trovatore. Onde non è senza ragione grande l'abbondare soprammodo dello Strumentale nelle sue Musiche.

Son questi i Mezzi con cui il Verdi effettua il suo concetto, da' quali manifesto è ch' egli pone ogni suo studio a determinar la passione insino a quella precisione di cui la Musica è capace. Rade volte egli fa segni di scordar la sua missione, e questi piccoli e di lieve momento; ed in vero siffatta virtù non è chi gliela contrasti. Le parole in un Dramma essendo la rivelazione della passione che agita il carattere, il Verdi nella sua Musica è sempre sollecito a creare de' canti che nel campo del suono cerchino di manifestare la significazione di quelle parole. Di rado nelle sue Opere v' incontrate nel disaccordo fra le parole d' un personaggio e la Musica che le traduce, siccome veggiamo intervenire oggidì a coloro che dandosi poco o nessun pensiero del contenuto, appiccano alla Musa tragica le vesti leggiere e gaje della Commedia, il che è tanto sconvenevole come in Ercole l' abito d' Omfale.

c) LA FORMA GENERALE.

Per tanto in quel modo che si è divisato delle forme particolari si potrà discorrere della Forma generale della Musica del Verdi. Il Verdi concepisce da prima l'Opera come un tutto, al quale porge nella sua mente il colorito che gli conviene: così il Dramma acquista la propria Forma generale. Per la qual cosa è notabile come quasi tutte le Musiche del Verdi abbiano una propria Forma individuale che risponde esclusivamente al soggetto, e per questo riguardo elle avanzano di perfezione le Musiche de' Maestri che scordano della situazione dentro. L'autore del maestoso Nabucco creò gentili e teneri canti nella Luisa Miller e nella Traviata, perchè quello era Dramma sacro e pieno di religiosa profondità, dove che questi dipingevano gl'infelici amori di una semplice contadina e d'una donna inferma. Forma generale sacra e solenne è nel Nabucco; Forma generale tenera, affettuosa, malinconica è nella Traviata. Ora come il tutto è formato dalle parti che a lui cospirano e si adoperano ad unificarsi, del pari questo colorito generale dell'Opera deve scendere sempre a se pari in tutte le minute attinenze della medesima. E in vero da che nasce la Forma

generale dell'Opera, se non è dalla corrispondenza armonica, cioè dalla convenienza scambievole delle parti? Tra' caratteri e la situazione generale v' è rispondenza, anzi quelli la formano, e però la Musica nel tempo istesso che esprime i caratteri nella loro personalità, deve armonizzarli fra loro e comporne un unico tutto. Nè si può dire che questo fare tolga la varietà, che anzi la conserva e la riduce di più all' unità; imperocchè non è dubbio la certa varietà doversi rinvenire ed altresì conservare, ma negli accidenti e non nella sostanza, la quale è una in ogni parte del Dramma. Tutti i caratteri non sono drizzati ad altro fine se non se all' effettuazione di quell' unica situazione; onde la Musica del Verdi con diverse guise dimostra sotto a tutti i caratteri questo concetto che domina il Dramma. Secondo l' individualità del carattere l'idea generale del Dramma prende diverse determinazioni, e però sotto a tutte le individualità è sempre attuale quell' idea, anzi da essa è formata la vera individualità; dappoichè nel modo che l' idea è concreta in quanto s'individualizza, parimente l' individuo è concreto quando è mosso da quella necessità che è generalmente ad ogni ente ragionevole, sapersi in armonia colla legge, coll' universale. Onde la Musica adoperandosi a disegnare il carattere, deve ritrarlo nella sua personalità, ed

insieme far trapelare quel concetto unico, che è il legame dei caratteri e l'unità del Dramma. E per questo riguardo il Verdi in una severa Opera non scende quasi mai dall'altezza e serietà del canto per creare amene melodie. Tutti i caratteri del Nabucco si distinguono, ma nessuno tiene per se un canto leggiero, predominando sempre in essi il grave sentimento dell'Opera: in ogni parte si rivela l'indeclinabile potenza del Dio che ora col fulmine, ora coll' abbiezione e colla servitù punisce l'orgoglio d'un conquistatore. Del pari nella Miller il Verdi tra la varietà de' canti non mai si solleva dalla misura di un soggetto campestre, e crea canti mestissimi, ma sempre ripieni di dolce e tenera mestizia. Sempre nel Dramma deve essere accennato questo sentimento generale, di sorta che l' animo del personaggio non si potrà mai di tanto fermare nelle sue esclusive passioni, che non ritorni per il medesimo mezzo all' universale idea del Dramma. E che questa idea debba rampollare insino dalle radici di que' canti, che all' apparenza sembrano starle di gran lunga discosti, non cade dubbio alcuno. Se in un Dramma fosco e terribile è per avventura una creatura che ama soltanto, e tutta raccolta nel pensiero del suo amore, si sente star lieta ovvero che le par bello e pieno di dolcezza il mondo, l' Artista deve mostrare dietro

alla spontanea confidenza di questa giovanetta la catastrofe che si va addensando, e però sotto a' suoi teneri canti deve serpeggiare una inconscia mestizia, e lo strumentale accennare alla procella che sta per rompere attorno. Ma il Verdi in qual modo effettua questa fusione del carattere coll' idea signoreggiante il Dramma? Ad un canto egli dà il carattere individuale, non ponendo nota, non una frase che non sia conforme a quel carattere: il sentimento generale poi vien significato sotto quel carattere, sia perchè lo strumentale ce lo va dipingendo qua e là, ora con un tocco ora con un altro, come ancora perchè il Verdi con arte intima e spontanea, la quale appena si può definire pur con parole efficacissime, sa sposare in una istessa melodia que' due elementi. Ed imperciocchè ne'moti più reconditi del carattere ha vita quell' idea generale, però creando un canto ch'esprime il carattere, si svela pure il sentimento che muove tutto il Dramma.

Spesso odo ripetere che in questa o in quella Musica il Verdi abbia cangiato stile, il che parmi provenga dal non avere bene intesa la natura dello stile di questo Maestro. Il Verdi creando Musiche la cui Forma generale, com' è scritto di sopra, è corrispondente al Dramma, segue, che tante Forme adotta quanti sono Drammi; onde il suo stile

mentre è uno ed uguale a se, essendo sempre indirizzato a colorire il Dramma, è nondimeno vario a seconda di questo. Il che fa gridare di tanto in tanto a'cangiamenti operati dal Verdi nel suo modo di scrivere la Musica. A' dì nostri per esempio alcuni vecchi si tengono paghi che il Verdi nella Traviata abbia dismessa la sua antica maniera, siccome quella in cui non sia nè bellezza di canto italiano nè verità alcuna, e alfine siasi persuaso di ritornare alla Musica del Bellini: nel che vanno errati d'assai, perchè una grandissima parte di quello che chiamano cangiamento, non è: e sebbene siavi cangiamento, questo sta piuttosto nell'avanzare continuo che i sommi fanno a proporzione che procedono innanzi nella via dell' Arte. Il Verdi della Traviata è quell' istesso che dovendo scrivere in appresso un Dramma fatto a similitudine del Macbeth, del Rigoletto, del Trovatore, non lo rivestirebbe di altre note, che di gravi e di terribili. La Traviata ha note gentili e meste, è accompagnata da uno strumentale non mai fragoroso, perchè il Dramma, ove si determinano gli amori d'una infortunata ed inferma, ha situazione semplice e carattere malinconico. Io credo che nessuno vorrà pensare altrimenti, se già non fossero coloro che fanno uso di Critica alla M. Scudo.

Un' altra accusa si muove di frequente contro il Verdi, la quale il rimprovera ch' egli ponga bene a tortura le gole de' cantanti scrivendo di Musiche oltremodo acute, e che in generale nelle sue Opere il canto non tenga il campo come il tengono le grida laceranti. Dicesi ch'elle dimostrino uno strumentale che ingrossa e fa opera di opprimere il cantante, e questi che alla sua vece fa ogni suo potere per liberarsi di quel nemico, a conseguire il quale scopo gli è mestieri l' urlare a gola piena. Nel qual proposito dirò che, se da queste querele venisse a togliersi il soverchio che aggiungono sempre i Critici esclusivi, si potrebbe affermare che la Musica del Verdi in generale sia in vero più acuta e più ricca dello strumentale, che non quelle degli altri Maestri italiani, ma non sì che a' cantanti non riesca punto il cantarla, nè che lo strumentale dia nello strombazzante: salvo sempre gli eccessi a cui alcuna volta si lasciano andare fuor di modo tutti i Maestri ne' loro nuovi trovati, ed in cui senza fallo anche il Verdi cade. Ora, che la sua Musica sia quale l' abbiamo detta, cioè acuta e piena di strumentale, è questa una necessità ed un pregio, anzi che un capriccio ed un difetto; il che parrà manifesto a chi intese bene il precedente. Di fatti nel momento in cui la Musica si sviluppava come indipendente dal Dramma

poetico, e si racchiudeva tutta in quel suo ideale, l'Amore, i canti dovevano essere per necessità teneri e soavi, ed avere alcune note dolci e diciam così sommesse; dappoichè l'Amore ideale è soddisfazione intima dell' anima, e come tale è sereno, rassegnato e non mai commosso a turbamento. E se pure altre passioni voleva dipingere la Musica, queste le scaldava tutte a quel sacro fuoco dell'Amore, onde il Bellini, che a' dì nostri riprodusse in qualche modo quell' antico stile, fece dell' amore il soffio informatore le sue Musiche, e sto per dire, in esse si odiò amando. La bestemmia, il grido di vendetta, l' ira, l' affanno, tutte le passioni, per terribili ch' elleno fossero, apparirono modificazioni di un animo amoroso, e però tutte temperate a dolcezza. A questo pacifico contenuto si richiedevano note non acute, e che non disvelassero ansia veruna. Ma venne tempo che la Musica fu rimossa da queste condizioni, e rivolta altrove, di modo che al presente che essa trovasi avere di già abbandonato quel suo unico contenuto, l' Amore; che è divenuta se non più ideale almeno più ricca; che intende a colorire tutte le svariatissime passioni che s' intrecciano nel Dramma, e tutto ciò non per accidente ma per una storica Necessità, al presente dico è di bisogno che la Musica cangi pure nella forma, ed a fine di determinar meglio le

passioni bollenti, adotti le note più acute, più rotte, più accentate e declamate. Lo sdegno, la vendetta ed altro, sendo passioni che turbano fortemente l' animo del personaggio, han duopo manifestamente di note che dimostrino l' affanno, cioè sieno commosse e forti. A queste passioni la forma sommessa e sempre amorosa sarebbe stata di non lieve pregiudizio appresso ad una Società che, eziandio nella Musica, vuol ritrovare la determinazione precisa del contenuto. Ecco dunque la necessità di trarre maggior partito de' cantanti, ovvero ecco il perchè il Verdi presceglie più volentieri le note acute e declamate che le altre. Nè anche si può dire il Verdi domandi l' impossibile, voglio dire sollevi le sue note ad altezza tale che non si trovi chi possa eseguirle : imperciocchè i cantanti eseguiscono a maraviglia le sue Musiche, e se la loro vita artistica dura meno, il prezzo è poi divenuto maggiore. Per tanto, a parer mio, quest' accusa contro il Verdi non è tale da farne molto schiamazzo. Per la ragione medesima che nella Musica sono entrate svariatissime passioni, conchiudesi che i mezzi di esprimerle han dovuto crescere proporzionatamente, e lo strumentale divenire più ricco , più sonoro e più vario.

Il fare della nuova Scuola non sarà prima determinato

compiutamente, che applicato a tutti gli accidenti attenenti al Dramma. In proposito di che è da aggiungere che anche gli Artisti esecutori hanno sentito l' obbligo d' istruirsi puranche nell'azione, perchè a voler rendere con esattezza la vivacità e la commozione che svegliano situazioni sì diverse, è forza non già di dire e di non fare, ma di fare e di far bene, cioè con calore e verità.

Ora conchiudendo della Musica del Verdi, avverto che io esponendo il magistero con cui parmi che il Verdi scriva la Musica, non dico che fu tutto un suo trovato, ma intendo che egli si valse delle tradizioni della Musica e le dilatò, volendo dire con ciò che, se prima di lui fuvvi in Italia chi scrisse l'Opera in Musica rendendola *in qualche modo* espressione del Dramma, egli fu il primo a dare *una forma scolpita* a quel che dicesi comunemente Musica drammatica. Nè con questi pensieri ho creduto esaurire la materia ed indicare tutte le particolarità della Musica del Verdi; ma solo accennarne il carattere principale e quel che a me parve più essenziale.

Il Verdi assai di rado fallisce nel suo intento, e ciò non è senza ragione grande, per avere egli le supreme doti dell' ingegno, quali sono la meditazione, e quella inspirazione vera che nasce dall'intrinsecarsi affatto col soggetto che vuol

dipingere; per essere poi fornito del sentimento per cui l'Artista palpita con le creature che popolano il suo Dramma e diviene sto per dire collega delle medesime; ed insieme avendo intera cognizione dell' Arte, senza di che un Maestro non viene giammai a gloria suprema. E poichè l' Artista per forza che egli faccia a compenetrarsi col soggetto, pure, massime ne' tempi moderni, lascia qua e là scappar fuori la sua natura, segue che si veda sparsa nelle note del Verdi quella tinta di mestizia, che dà indizio di fuori dello stato intimo del suo animo. Oltre dell' alta bellezza delle sue Opere, è pure la sembianza malinconica di cui veste le note pellegrine che inventa, quello che rende il Verdi grato anzi che no ai nobili e gentili animi. Ed egli che non è mosso principalmente se non dall' Arte, laddove parecchi Maestri intendono solo al guadagno, non mai si pone a colorire un Dramma che non si confaccia col suo genio mestissimo. Quest' armonia tra l' animo dell' Artista e il soggetto intorno a cui lavora, fa che il Verdi generi quelle Musiche di cui non si può tanto dire che più non meritino.

C) CRITICA PARTICOLARE

—

1° GENERE PROFANO

Il Trovatore del Verdi.

Prima di dar cominciamento a questo esame è mestieri far noto, che allorquando si afferma che la Musica determina la passione, non si vuole intendere che ciò le venga fatto in modo compiuto, ma solo nel modo vago di cui essa è capace. E che dicendo aver la Musica espresso questo o quel sentimento, a ciò non si vuol dare un valore *interamente* assoluto, ma *in parte* si vuole designare quel che lo scrittore col suo sentimento individuale seppe leggere ne'vari canti. Egli è perciò che questa parte del nostro libro potrebbe definirsi: *la rivelazione di alcuni sentimenti destati dal Trovatore.*

Il Trovatore di Giuseppe Verdi è Musica in cui si rinvengono grandi pregi e qualche difetto, e ciò andremo

dimostrando prima in generale e poi in particolare. Per giudicare adeguatamente il Verdi bisogna collocarsi nel suo punto di vista, cioè sapere il modo con cui e' concepisce e scrive la Musica. Lo scopo della Musica del Verdi è di *determinare fortemente* l'azione, i caratteri, la situazione che la parola gli somministra. Deriva da ciò che quando al Verdi è presentato un Dramma con caratteri e situazioni alte e definite, egli crea canti che scolpiscono il carattere e la situazione; ma quando la Poesia non determina, neanche le sue note possono determinare. Il Nabucco è un Dramma che ha caratteri definiti, e la Musica del Verdi concretizza l'orgoglio e l'ambizione di chi si eleva nientemeno che al pensiero di porre se a Dio dei Popoli, e poi la miseria in cui decade; scolpisce il carattere fiero e terribile d'una schiava che da umile stato si erge sino al soglio; manifesta il grave pensiero e la serenità del Sacerdote e del Popolo confidenti nel loro Dio. E sempre sparso nell'Opera, ci empie di ammirazione, il sentimento della presenza di un Dio punitore, sotto al cui sguardo si svolge la tela dell'avvenimento.

Il Rigoletto ha situazioni vigorose, caratteri belli, ed ivi il Verdi ha potuto far mostra del suo ingegno colorendoli efficacemente. Di fatti se si esamina nel Rigoletto soltanto

il quartetto del quarto atto, già si scorgono le varie passioni che muovono i personaggi. La leggiera, briosa e sprezzante canzone del Duca vi fa noto ch'egli è un giovane volubile, il quale ama le donne per sollazzarsene, e quando gli son venute a noja le abbandona. E ci accorgiamo della sua perizia nell' ingannarle, allorchè dopo la spontanea ballata si pone con un canto passionato ed insieme derisorio a sedurre *la bella figlia dell' amore*. La Gilda con quelle note piene d' amore e malinconia ne dice che il suo candore fu turbato dal soffio di quello impuro, il quale ora la lascia deserta e piena dell'amore di lui. Lo spasimo di una tenera giovinetta che si riconosce tradita ed abbandonata, è dipinto in modo nuovo in quel pianto disperato della povera Gilda. Rigoletto non ha in questo pezzo un canto che ce lo possa designare bene e tutto innanzi, ma riconosciamo pure in quelle note con cui accompagna la Gilda, l'uomo che aveva un solo conforto alla sua deformità, e che questo gli è venuto a mezzo scemato. E mentre quest' anima medita la morte del Duca, ama con amore più pietoso la sua figliuola, quella creatura colpevole e pure sventurata. Non tralascio di notare che la donna, con cui il tenore tenta le prove, sia dalla Musica rappresentata in tutta l' impudicizia sua. Quel beffardo

e scherzoso riso mostra appieno , ch' ella già consumata ai colloqui d' amore deride le espressioni affettuose e menzognere degli uomini. Onde il palcoscenico diviso da un muricciuolo che si protende d' innanzi , e che ha da un canto una bettola ove il galante Duca amoreggia colla donna , la quale lo beffa col suo riso sfrontato, e dall' altra una piazza ove Gilda piange col padre accanto , forma una scena che io tengo per una delle più belle creazioni del Verdi. Il mirabile dell' arte sua in questo pezzo è l' avere in una sola frase ritratto il ridere ed il baccano che si fa da un lato, ed il pianto disperato che s' innalza da quella misera dall' altro: si piange e si ride insieme e su di una stessa frase ; onde chi non sapesse già la situazione che ivi si determina, l'indovinerebbe quasi alla Musica , tanto questa la esprime.

Io tengo che nel quartetto il Verdi abbia toccato la eccellenza del suo stile , perchè ivi la Musica determina maravigliosamente , per quanto a lei è dato , l' avvenimento. Nè solo il quartetto definisce i caratteri. Il Duca sin dalla festa di ballo con cui comincia l' Opera ci si fa innanzi con una ballata spensierata , briosa , vivace che lo definisce giovane sempre volto a darsi bel tempo delle donne. Egli nel second' atto mentre tiene ragunata

la gente per rapire Gilda, penetra di furto nella casa di lei, e sotto le vesti di studente e di semplicione le dice: *Il sol dell' anima, la vita è amore*, canto ove l' amore si effonde con purità e tenerezza. Gran segno della serenità e dell' arte che avea in serbo per ingannare.

I canti di Gilda sono sempre la rivelazione di una anima ingenua che si abbandona e riposa nell' amore fervido d' un giovane bello, avvenente, povero, che la seguiva sempre, e da cui per la prima volta ascoltò parole d' amore. Basterebbe a dipingerla, se non altro, quella sua stupenda romanza, *Caro nome, ecc.*, tessuta con tanta grazia e malinconia che fuori di una tenerissima giovinetta, nessuna potrebbe venirvi espressa: basterebbe l' ingenuo racconto che fa al padre nel terzo atto, quando ella movendo sola e furtiva fu presa dall' amore di un giovane d' umile stato che le teneva dietro.

Così il deforme Rigoletto ha canti nel primo atto che svelano lo scherzoso ed insolente buffone, ed insieme l'anima capace di sentire il peso della bestemmia di un padre infortunato. Nel secondo atto Rigoletto è tra le pareti del suo povero abituro, scorda della corte, si stringe al seno della figlia, ed ama e piange con canto doloroso la perdita della consorte, di quella donna che

fra il dileggio universale sola osò amarlo. Una cabaletta in cui raccomanda ad una governante di vegliare su di Gilda, mostra già che a questo padre se macchiassero e involassero la Gilda, gli rapirebbero la vita. Povero deforme, non sapea che la bestemmia del canuto padre dovea cadere terribile sul suo capo! E nel terzo atto quando egli ha l'anima oppressa dalla sua sciagura lo veggiamo inoltrare ballando tra i cortigiani che gli rapirono la figlia: egli saltella su di una cadenza che ci mostra come il misero vecchio vuol celare il dispetto che l'ingombra sotto il colore dell'allegria. Ma ritrovata la figlia, e' rivede il vecchio come un fantasma, ne intende allora il dolore, e prorompe in una cabaletta ove il fuoco e lo slancio ne dicono che un terribile pensiero di vendetta l'invade e trascina. Adunque in Rigoletto il Verdi ci dipinge l'uomo, che sebbene abbia dalla natura sortito un corpo deforme e che per guadagnarsi la vita sia costretto ad essere il passatempo dei cortigiani, nondimeno serba un'anima capace d'amor puro e dolcissimo; e che quest'uomo nato alla vergogna, allorchè si vuol disonorare la sua figliuola, sa perseguire con furore e tenacità il pensiero della vendetta. E qui se io volessi parlare di altre bellezze di quest'Opera ed in ispecie della

scena della tempesta, mi dilungherei d' assai e accrescerei la colpa di aver molto parlato di una Musica estranea al soggetto che ci occupa; ma la descrizione delle bellezze del Rigoletto, agevola ad intendere la parte viziosa del Trovatore. Nè io ho inteso parlare distesamente del Regoletto, ma solo della parte che riguarda i caratteri.

Il Dramma scritto da Salvatore Cammarano col nome il Trovatore non ha caratteri designati, scolpiti e tratteggiati bene. Se si eccettua il quarto atto in cui le passioni si trovano d' incontro a tali situazioni, che le costringono a svilupparsi, se si eccettua al secondo atto il racconto della Zingana, in cui questa rivela l' anima vendicativa e fosca, il Dramma in generale non ha caratteri forniti di singolare individualità. Mai più nelle parole della Zingana si scorge la donna capace di meditare lungo tempo la strana vendetta di condurre un fratello ad uccidere l' altro fratello; troppo amorose e tenere sono le parole che usa nel seguito del Dramma, e per quanto ella voglia infingersi, il Poeta mi deve pur mostrare la donna che matura una vendetta atroce; altrimenti chi ama e chi fa mostra di amare non si differenziano punto. Le sue parole del terzetto al terzo atto, e quelle nel duettino al quarto atto sono tanto piene di

affetto materno, che se io non sapessi di qual ferocia ella è capace, ne sarei preso di pietà ed amore. Eppure un giovane sin dalla culla involato alla nobile casa paterna, allevato da abbietta Zingana, vissuto in mezzo ad un popolo barbaro e truce, e che nondimeno serba intatta la bellezza e nobiltà dell'animo, cresce al valore sino a divenire l'amato di una donna di alto affare e quasi il capo di una fazione, era carattere degno di essere individualizzato. Leonora, donna regale, che spregia gli amori del Conte di Luna per uno sconosciuto cavaliere, e che è capace d'affrontar la morte per lui, era pure degna d'assumere migliore e più determinata forma. Il Conte di Luna, condotto da un fato nemico ed occulto in un amore che lo menerà ad essere l'inconscio uccisore di suo fratello, era anch'esso un bel carattere. Ed in fine questa segreta fatalità che trascina due fratelli ad amare un'istessa donna, ed a fare che l'uno spegna l'altro, è acconcia a creare un bel Dramma. Malgrado di ciò, il Cammarano, nella orditura del racconto piena di falsità e d'impossibili legami, e nell'azione sempre povera e lenta ne'primi tre atti, e nella mancanza di belle situazioni, e nell'indeterminato dei caratteri, ha offerto all'ingegno del Verdi un libretto cattivo. Il solo pregio di questa

Poesia è forse quello che men cale al Maestro di Musica, cioè i bei versi.

Adunque il Verdi che ha per costume di seguire fedelmente e colorire l' azione ed i caratteri della Poesia, ha su questo libretto composta una Musica, la quale ne' tre primi atti è indeterminata come i caratteri ivi rappresentati, salvo nei racconti di Ferrando e della Zingana, e poi nel quarto atto diventa di tale bellezza, che induce a piangere, fremere e compassionare appresso a quella rappresentazione, che ti par vera e più bella, e ideale della realtà. E questo difetto della Poesia rende i tre primi atti deboli a confronto del quarto, che è fortissimo. Ma da un altro canto debbo osservare, che il Verdi anche quelle cantilene indeterminate le potea, e altrove ben le seppe, creare più belle e più nuove. Nei Lombardi, benchè il Poeta non gli avesse presentato caratteri singolari e definiti, nondimeno egli colorisce l'amore di Giselda ed Oronte in modo divino. Che spesso avviene al Maestro di Musica, per l' ignoranza de' poetastri, di dover creare alcuni canti belli non come espressione determinata d'una passione forte e scolpita, ma come facili e soavi melodie. In questo il Verdi non poggiò nel Trovatore a grande altezza. Alcuna volta io m'imbatto in canti o monotoni o ballabili o antichi

ed imitati. Forse egli si è tanto accostumato ad inspirarsi sul Dramma, che quando questo gli vien meno, l' inspirazione puranche non torna felice; nondimeno questo ingegno maraviglioso colla maestria nello strumentare e condurre un canto, col gusto gentilissimo supplisce a quei rari momenti in cui l' inspirazione gli manca.

Abbiam detto nel Trovatore non essere i caratteri sempre definiti: difetto importante, e che proviene in gran parte dalla Poesia. Un altro difetto non lieve è che il concetto unico dell' Opera non si diffonde in tutte le parti. Nella Tragedia per Musica, come la concepisce il Verdi, in ogni canto si deve svelare in pari tempo il carattere ed il concetto generale: questo manca qualche volta nel Trovatore, il che rende tale Opera non interamente perfetta. Una ferale vendetta persegue due creature amorose, due anime amanti sono circondate da un nembo fosco, che a mano a mano le avvolge ed infine le uccide: ecco il concetto principale del Trovatore, al quale conveniva un colorito sempre mesto, sempre cupo e nero; ed il Verdi di fatti ha dato alla sua Musica questo colorito, ma qua e là se ne dimentica alquanto. Non vi dev' esser momento nella Musica il quale non accenni a questa segreta fatalità che s' insinua in quell' avvenimento, e crea una terribile

catastrofe: e ciò la Musica se non può fare sempre con mezzi diretti, lo può con mezzi indiretti, cioè se non può individualizzare quel concetto, può risvegliarlo nella mente dell' ascoltante. Per esempio: se un canto amoroso si leva mentre avversi destini si preparano, lo strumentale con tocchi mesti e sinistri, forse non determinerà interamente quella procella, ma la mente non potrà fare a meno di sospettare che qualche caso spaventevole dovrà avvenire: questo manca alcune volte nel Trovatore, e lo dimostreremo. Io credo che la poca determinazione di caratteri e l'unità rotta alcuna volta nell' Opera rendano il Trovatore non sempre uguale a se stesso.

ATTO I. Adesso ci tocca parlare del modo con cui il Verdi ha rappresentato in Musica il Trovatore. Lungo sarebbe enumerare tutt' i pregi di quest' Opera, ma noi ci soffermeremo a'principali, non trasandando mostrare qua e là i difetti a cui s' intrecciano; ed a fare ciò anche lunga opera si richiede.

Poche e meste note di preludio annunziano che un fatto doloroso si andrà spiegando nel Dramma. Alzata la tela sopraggiunge Ferrando, il quale per tener desti alcuni familiari del Conte di Luna fa il racconto della morte a cui fu tratta una Zingana che porse il veleno ad un bambino,

fratello minore del Conte, il quale bambino venne involato dalla figliuola della Zingana. La Musica posta su' primi quattro versi di questo racconto è tessuta in modo, che in ciascun verso si scorgono due sentimenti: la nota rotta e vibrata con cui Ferrando dice *abbietta Zingana*, mostra il dispetto che gl' ingombra l'animo; ed il modo come varia l'accento su di *fosca vegliarda*, svela il mistero di cui si cinge. A misura che il racconto procede e la scena si fa terribile, il motivo si rinfoca ed accelera, e con orrore sempre dispettoso son coloriti i due seguenti versi. L'accorrere de' servi, lo scompiglio ingenerato nella casa, è dipinto da un crescente che mano mano va gonfiando; sin che presa la Zingana e tra percosse scacciata, Ferrando lascia il sentimento dell' orrore e del mistero, e solo dispettoso racconta. Adunque la Musica qui rivela in tutto il dispetto, ora accompagnato dal mistero, ora dall' orrore, ora dallo strepito. E questo sentimento dominante del dispetto e dello sprezzo ha dato al Verdi l'agio di far ripetere il medesimo motivo su di altre parole, le quali, benchè diverse, sono dettate dall' istesso moto iroso dell' animo di Ferrando. Il recitativo che precede e divide a mezzo il racconto, è accompagnato dal solo fagotto, che conserva al racconto il carattere tenebroso. Terminato il racconto, Ferrando

asserisce che per comune opinione si crede, non esser soggiaciuta la Zingana al supplizio, e allorchè dice, che essa quando il Cielo è nero in varie forme si va mostrando; quel nero di cui si vela il Cielo, quel mistero e quell' orrore da cui rimangono compresi gli animi, sono espressi nello strumentale da un suono cupo che scorre per l' orchestra, e pare che attorno di quei guerrieri si diffonda, e gli avvolga nel suo manto oscuro, e li percuota di spavento. È un suono che muove terribile e sinistro, e a guisa di onda avanza e rende muti quei guerrieri. La Zingana allora in tutte le sue spaventose larve e trasformazioni si fa dinanzi alla loro immaginazione, ed essi rammentano come una volta apparve in forma di gufo ad un servo, che morì dalla paura. La stranezza dell' avventura, il terrore onde quegli animi sono oppressi, lo spavento per la ricordanza dello sguardo lucente e fiero della Zingana, tutto è dal Verdi rappresentato in un coro sommesso e sospettoso. La Musica qui ritrae con note basse e, direi, paurose, lo spavento ed il terrore di quei guerrieri. A mezzo della notte dicono che la Zingana apparì, e uditosi in quel mentre lo squillo della mezzanotte, essi colpiti da quell' ora funesta, levano un grido di orrore e spariscono; e spariscono accompagnati da quelle note con

cui esprimevano il terrore pel gufo, il che ne dice ch' essi si disperdono tremanti. Meraviglioso è pure questo racconto, perchè col suo colorito prepara ed introduce l'animo in un campo spaventoso, e annunzia così il concetto mesto dell' Opera intera.

Niente nel primo atto è pari a questo pezzo, pieno di carattere e di espressione. Segue l' aria del soprano. Il largo è condotto coll' Arte mirabile del Verdi. Di fatti il tacito principio del largo esprime il silenzio della notte; l' ansia d' un cuore che in quella quiete ode la voce del suo amante è rivelata da alcune note affannose e sollecite, ed infine il contento di quell' anima si appalesa in una frase divina e sempre ascensiva. La cabaletta alquanto monotona e leggiera che segue, ha il difetto di esser poco acconcia alla nobile donna che la dice. Ed il concetto dell' Opera, quel velo tristo che si va stendendo sugli amori d'una tenera giovanetta, il Verdi fa mostra di volerlo esprimere nel largo collo strumentale, ma non lo determina bene, e nella cabaletta non gli bada punto.

Una malinconica ed affettuosa romanza leva il Trovatore dentro le scene. Leonora che ne ascolta la voce scende da' suoi veroni, e per l' oscurità della notte credendolo il Trovatore, volge al Conte di Luna, che ivi si ritrova,

parole di amore. All' apparire del Trovatore ella intende l'errore, e lo strumentale rivela l'affanno ed il giubilo di lei nel rivedere quella cara persona; e qui note ansanti ci avvertono della commozione che ferve in quegli animi e che scoppierà terribile. Onde il concetto dell' Opera, mancato alquanto, viene ivi ricordato. Termina il primo atto con un terzetto, il quale tiene i pregi che i pezzi concertati del Verdi sempre racchiudono. Ivi da un lato sono due anime che si amano e si confondono, dall'altro un uomo invido di quell'amore e geloso, ed il Verdi di fatti dà al Conte un canto isolato e pieno di carattere, ed a' due amanti un istesso motivo. E questo del 1° atto.

ATTO II. Il secondo atto incomincia con un coro di Zingari. Qui la Musica del Verdi è una fievole rappresentazione di questo popolo feroce. Bello è il canto trovato dal Verdi, bene istrumentata la scena, ma senza carattere, e quella canzone ogni sorta di lavoratori potrebbe alzarla; nè tal coro può poi rivelare il concetto profondo dell' Opera.

Segue la ballata di Azucena ed il duetto con Manrico; e qui c'incontriamo nel secondo gran pezzo del Trovatore come avvertimmo innanzi. In questa ballata si legge la fierezza di colei che la canta, le grida del popolo ed il lutto della scena che si descrive. Le note messe su' primi

due versi rivelano il raccapriccio, la rabbia e l'inacquetato pensiero di vendetta di un'anima feroce, che rammenta della madre tratta al rogo con violenza: nei due seguenti, sopra *Urli di gioja e cinta di sgherri*, sono note che esprimono lo schiamazzo del popolo, ed insieme l'ira di chi lo narra: sul quinto verso ritorna l'istesso sentimento de' primi due, epperò le istesse note: sinchè nell'ultimo, in una nota ascensiva e tenuta, vien quasi dipinto l'alzarsi della fiamma al cielo. In tutto il canto serpeggia poi sempre un'aura trista, fosca, luttuosa, un sentimento sinistro e ferale. Voi vi accorgete che colei che descrive a quel modo la morte della madre, nutre un cuore su cui quella scena stampò un'orma foriera di gravi sciagure. Dopo la ballata un breve recitativo su note basse e cupe ne dice, che da una funesta storia l'Azucena trae l'argomento della sua canzone; e le parole, *mi vendica*, ripetute su lugubre suono, ne avvertono dell'arcano pensiero ch'ella persegue, e che le lasciò in retaggio la genitrice morendo. Ecco una ballata ove il carattere non può venire meglio definito. Ed appresso a questa vieppiù risalta il difetto di quella semplice, amena e leggiera canzone, ripetendo la quale il popolo scende alle valli.

Alla ballata tien dietro il racconto che Azucena fa a

Manrico, ove l'arte del Verdi e la sua inspirazione ci fanno meravigliare, e tanto più, che resero varia e bellissima una lunga narrazione. Il sentimento che abbiamo veduto dominare l'animo di Azucena è la fierezza, ch'ella invano tenta celare. Quando incomincia il racconto a Manrico due sentimenti si manifestano in lei: il dolore della madre condotta a morire, ed il fiero dispetto contro chi ve la menava. Questo si rinviene più nelle sue note accentate, ed il dolore d'altra parte nel piangere e nel gemere sommesso e costante che fa l' orchestra coi violini. Canto ed orchestra armonizzano e ci danno intero l'animo di Azucena. Che se qui si volesse esaminare per minuto, a ciascun verso si troverebbe carattere nella Musica. Al secondo verso la Musica come il sentimento è temperata e piangente, al terzo più vibrata; al quarto si addolcisce, e vi domina più il dolore della Zingana che la madre non sia pervenuta a benedirla; al quinto e sesto v'è di nuovo ira e dispetto. E si noti che qui lo strumentale come è costume del Verdi si bipartisce: una parte piange ed un'altra muove un suono luttuoso. Al settimo un grido innalza la Musica, ch'è quello della vendetta, ed all'ottavo le note basse mostrano come Azucena si posa nel continuo pensiero della vendetta, e che vana non sarà la preghiera

della morta genitrice. Interrotta dalle premurose domande di Manrico , ella dice con note piene di fuoco , che rapì il figlio del Conte e lo trascinò sin dove ardeano pronte le fiamme ; ma nell' avvicinarsi al rogo , il pianto del fanciullo la intenerì ; e questo pianto odi nell'orchestra ; mentre il canto tenerissimo mostra che la pietà purificava quell' abbietta. Poscia appare alla sua commossa mente la madre sospinta al rogo , e questa visione viene espressa dall' istesso motivo della ballata susurrato dall' orchestra, perchè quella scena, che ivi narrò la Zingana, le si fa dinanzi. L' orchestra sempre più mossa rivela il sentimento ferale che di nuovo invade quell' anima , nel rammentare degli sgherri e del supplizio , e nell' ascoltare come vivo e presente il grido, *mi vendica*. Il sesto e settimo verso sono da lei detti con canto forte e declamato , ed avvolti nel fragore sempre crescente nell' orchestra ; e ne' versi seguenti in cui si consuma il delitto , le grida di Azucena si confondono collo strumentale , e formano un tutto terribile che fortemente scuote l' animo. Ma infine quando ella si accorge che invece del figliuolo del Conte lanciò nelle fiamme il proprio figliuolo , grida disperate innalza e ripete ella , grida di orrore e raccapriccio solleva Manrico , e lo strumentale li avvolge entrambi nel suo fragore

solenne. Le note che cupamente basse seguono e si vanno perdendo, mostrano che ad Azucena va mancando la parola per l'orrore e il dolore che le opprimono l'animo, e fanno sì che le chiome le si drizzino sul capo. È vano dire quanto il racconto di Azucena armonizzi col concetto dell'Opera: la Zingana è uno di que' caratteri dalla cui esatta dipintura scaturisce direttamente il concetto generale, ed in questo pezzo e nella ballata bene si determina il terribile dell'Opera. E di fatti il Verdi sceglie le note della ballata, e ripetendole in appresso ci desta questo sentimento predominante.

Pieno di dignità il largo che segue, ha del resto il difetto di non armonizzare con la scena ferale a cui si innesta, e però col concetto dell'Opera. Il Verdi ha pensato in questo punto di menare innanzi un canto qualunque ed isolato. Ma bellissime sono le note con cui ripiglia la Zingana, perchè accentate ed aspre mostrano la fierezza con cui quella perfida sprona Manrico alla vendetta. Indegna dell'Arte e dell'ingegno del Verdi è la ballabile e leggiera cabaletta in termine del duetto, la quale, per se poca cosa, è poi pessima conchiusione di duetto sì grande e sì pieno di carattere.

L'aria del basso, per errore del Poeta, viene ad arrestare l'azione, epperò ad infastidire. È ben da ridere che chi

si appresti ad un rapimento abbia l'animo di porsi per sì lungo tempo ad aspirare amorosamente. Nondimeno il Verdi usa dell'arte sua nel largo. Le note d'amore che vi pone sopra sono cupe come l'animo di chi le dice, e lo strumentale ne dipinge il mistero della scena. E qui si orservi come il Verdi in questo largo ne significa il carattere di quell'altero, e non l'isola dalla scena e dalla situazione generale. Così, parmi, doveva fare nel largo del tenore di cui abbiamo parlato or ora. Altri Maestri, a noi ben noti, forse avrebbero dato al Conte il canto di un giovinetto che rompa ne'primi lai amorosi, e tessuto uno strumentale giulivo e saltellante. Il largo però pecca di monotonia e quella frase espansiva ch'è la più bella, *Ah! l'amore ond'ardo*, avrebbe recato maggior effetto se veniva collocata a suo posto: di fatti se il Verdi ha concepito che quelle parole voleano una frase espansiva, perchè incontrarsi una volta in esse, e non porvela su, ma invece farle ripetere con una frase somigliante alla precedente? Egli come si desta quel sentimento, avrebbe dovuto destare quella frase libera e sciolta: così nel largo sarebbe stata verità e varietà. Una cabaletta piena di fuoco e di furore spunta dal coro sommesso de'guerrieri, e termina perdendosi nel silenzio ch'essi s'impongono a vicenda; ma

un' aria inutile all'azione non può ascoltarsi con rassegnazione nella Musica del Verdi, ove tutto concorre alla viva dipintura drammatica.

Le pecche del Cammarano in questa Poesia sono innumerevoli: egli presenta al Maestro, al finale del secondo atto, una situazione quasi pari a quella con cui termina il primo atto. Sono due rivali che s' incontrano per avventura presso la donna amata. Ed il Verdi fa il poter suo per creare un vario e bel finale, e consegue lo scopo. Io ammiro nel finale del secondo atto il modo con cui s' introduce: v' è in qualche maniera nel canto della donna il palpito di chi rivede una creatura amata che teneva spenta; ed è pure dominante e bellissima la frase nelle parole

Se' tu dal ciel disceso
O in ciel son io con te?

Bene intrecciate sono le frasi del Conte e di Manrico, e bene adattate le frasi di quello, e l' insieme del finale bellissimo. Onde il secondo atto sì per la determinazione de' caratteri che per l' espressione del concetto generale, è superiore al primo ed anche al terzo come vedremo.

ATTO III. Il terzo atto incomincia con un coro di guerrieri, il quale, bene istrumentato, ha poco calore, e poco

esprime il soldato che anela di mischiarsi nella pugna. Azucena che s'aggirava d'attorno al campo ove stava ad oste il Conte di Luna, fu presa e condotta innanzi a lui. E nella scena fra questi due personaggi il Verdi ha saputo con mirabile strumentatura farci obliare la lunghezza di un nojoso recitativo dal Poeta ivi collocato. In generale l'aria della Zingana è qui senza concetto e senza novità: di fatti il suo largo non spira il carattere di quella fiera donna che movea in traccia di Manrico non per amor di lui, ma per serbarlo ad un fratricidio. E qui forse il Poeta colle sue affettuose e gentili parole non poco danno arrecò al Maestro. Quelle note dolci, tenere e soavi male a proposito sono dettate da una donna sinistra. Anche nella cabaletta non v'è il cruccio e il dolore di chi scoverta, incatenata e condannata alla pira, vede che non potrà cômpire quella vendetta che la madre morendo le impose; e incatenata da quell'uomo ch'ella più d'ogni altro avea in odio !

Il breve terzo atto termina coll'aria di Manrico composta di un bellissimo largo pieno di varietà e di sentimento: sono tre strofe ognuna delle quali ha la sua Musica, se non novissima, almeno corrispondente al sentimento che vogliono esprimere e formante unità: è la stess'anima combattuta da vari affetti. Conchiude una cabaletta

assai mossa ed in cui sta il fuoco e la deliberazione di un'anima ardita che vola a salvar la madre trascinata a morte. Bellissimo è il passaggio dalle prime note piene di slancio a quelle con cui Manrico si volge teneramente a Leonora: cangia il sentimento e si addolcisce la Musica. Questa cabaletta, quantunque bella, non è poi cosa da farne gran rumore, chè altri pezzi, altri coloriti formano il grande Artista e non una scorrevole cabaletta. La quale se qui ha sufficiente forza e calore, scende nondimeno un poco ad inopportuna leggerezza; onde se dal cantante non si fa ogni potere per accentarla, degenera facilmente in motivo ballabile. Il terzo atto in generale non determina adunque come gli altri i caratteri, e non rivela manifestamente il concetto dell'Opera.

Si noti che se io nel largo del tenore ho tacciato il Verdi di poca novità, non ho inteso già di farlo secondo il costume volgare. Quando una grande tradizione precede, è impossibile evitare l'imitazione negli accidenti di un' Opera; ma chi sa creare il carattere di un'Opera, chi sa creare il colorito alle situazioni principali e il carattere dei personaggi, non monta che faccia sua in qualche accidente una frase altrui: egli è grande. E tale io stimo il Verdi, e però nel parlare alcuna volta delle sue pecche io

fo, per dir così, a fidanza con lui, sapendo che ai grandi ingegni torna accetta la Critica che condanna, quando però questa è leale, costumata e ragionata, e non vendereccia, villana e dommatica come quella che, salvo poche e nobili eccezioni, predomina nel giornalismo d'oggidì.

ATTO IV. Uno scrittore per valente ch'ei fosse non potrebbe ritrarre il quarto atto di quest' Opera neanche debolmente. Il sentimento che vi è sparso, la profondità che vi domina, e l'arte con cui tutto è condotto, rendono la Musica del quarto atto sovrumana cosa. Dopo un cupo suono dell'orchestra si leva la tela, e la scena rappresenta l'esterno di antico castello, in una prigione del quale vivono sepolti Manrico ed Azucena. Leonora giunge, e vagando attorno il carcere di Manrico solleva un amoroso canto, con cui raccomanda a'suoi dolenti sospiri di muovere, trasportati dall'aura, a lenire le pene del misero prigioniero. L'amore, l'affanno, il pianto, la pietà stanno in quel canto che dolce e sommesso sembra che davvero sel rechi il vento sulle ali. Misera Leonora, ella non sapea intero il destino del suo Manrico! Dopo quella canzone rimasta di sasso e muta, un rintocco di campana funeraria la scuote fortemente: ella protende le orecchie ed ascolta, come da lungi, il Miserere, che rivestito dal Verdi di note gravi,

solenni, monotone, e la monotonia qui è bella, prega per l'anima di Manrico presso alla partita. Questo Miserere s'innalza al cielo con quiete e maestà degne in vero di un canto sacro. Leonora intende il vero, e con affannoso pianto parla della morte che scende sul capo del suo infortunato amante: ella dice che quel suono, quelle preci solenni riempiono l'aria di cupo terrore, e qui il suo canto maestoso ed insieme degno di chi meraviglia che già la morte stenda le sue ali sul prigioniero, è accompagnato da uno strumentale che con suono lacerante rappresenta lo strazio dell'anima di Leonora, l'orrore di cui la scena tutta si circonda, e la morte che vaga per quell' aura. Alla meraviglia succede in Leonora disperato dolore, che la conduce a piangere, ed il Verdi fa singhiozzare il canto e lo strumentale. Singhiozzando ode una voce che si leva dal fondo della torre: è la voce di Manrico che invoca la morte e lascia un addio alla sua Leonora: romanza divina che ci rappresenta un'anima stanca dalle sofferenze, che nel pensiero della morte s'acqueta, e mostra che solo della donna amata le cale, e solo a lei pensa morendo. Leonora sente mancarsi, il suo dolore deve crescere, e condurla a disperata deliberazione; ed i nuovi e continui tocchi della campana a morte ed il Miserere che prosegue lento e solenne tornano

ancora a far rompere quest' anima nell' affanno. E qui mentre piange Leonora, un'altra volta ascolta la voce di Manrico che le parla del suo amore, e dandole un ultimo addio le raccomanda non scordarsi di lui. Placide, rassegnate e pur dolenti sono le note che il Verdi ha messo sui primi due versi della romanza: sul terzo verso la nota ascende e discende, e significa la preghiera disperata e tenera di un misero, il quale altro bene non chiede fuori della ricordanza di chi tanto amò: sul quarto verso la nota sommessa, poi alta, e di nuovo sommessa, indica lo stato di quell' anima che or geme, or si dispera di dover abbandonare la sua Leonora; a cui ella risponde ripetutamente da fuori, *Di te scordarmi*, con note tali, che dicono: e' fia possibile? I canti fin ora isolati s' intrecciano, ed i rintocchi della campana, il Miserere che s' erge al cielo, Manrico che esclama, *Non ti scordar di me*, ed ella che risponde *Di te, di te scordarmi*, formano un assieme che conduce gli spettatori a piangere sulla sorte infelice di quelle anime belle ed amorose. Un inno dovremmo levare noi spettatori a quel Maestro, da genio divino inspirato, che con tanta verità, profondità, semplicità e calore seppe ritrarre una scena compassionevole e terribile. In questi pezzi e non ne' canti da strada il Verdi rivela la sua grandezza.

Terminato il gran pezzo, Leonora ancora con le parole di Manrico nella mente rompe in una tenerissima cabaletta. La pacatezza sparsa in questo canto, messa d'incontro alla catastrofe che si prepara, mostra mirabilmente la deliberazione ferma e la rassegnazione con cui Leonora morrà pel suo amante. E la cabaletta, come il suo concetto, spunta dal pezzo concertato, senza che sieno in mezzo altre vane note che la sospendano. Segue il duetto tra il Conte di Luna e Leonora, la quale osa chiedergli la vita di Manrico, e gli si getta ai piedi e lo scongiura con disperata preghiera. Le si volge il Conte, e nel suo canto accentato vedi la rabbia di chi scorge prostrata a' suoi piedi la donna che lo spregiò, e che ora chiede la vita del suo rivale. E mentre il Conte infierisce contro il Trovatore, il Verdi fa da Leonora ripetere sempre ed obbligatamente, *lo salva*. Il canto del Conte e quello di questa misera, che non si stanca mai d'implorar grazia per l'amante, formano un bel contrapposto. Leonora fa il supremo sagrifizio: rinunzia all'amore di Manrico, alla vita, per salvarlo, e promettendo al Conte di esser sua, ingoja furtivamente il veleno. Questi a tal prezzo salva da morte il rivale. E qui sempre l'arte e l'ispirazione del Verdi ci presentano nuove bellezze. Il Conte delibera e dice a Leonora, *Colui vivrà:*

allora ella prorompe in un, *vivrà,* in cui la Musica ci mostra che Leonora balza dallo stupore e dal giubilo; e qui è pure il principio di una cabaletta le cui variate, sollecite e crescenti note, mostrano che in lei la piena dell'affetto trabocca. Questa cabaletta che il Verdi mirabilmente fa sorgere senza porre tempo in mezzo, forse altri l'avrebbe preparata con lamenti e trilli di orchestra, ed avrebbe arrestata l'azione.

Segue il duetto nelle carceri tra Azucena e Manrico. La quiete che precede la morte, lo squallore di una tetra prigione, l'affanno che ingombra due anime presso la loro partita sono i caratteri di questo duettino. Non si muove uno strumento, non s'innalza una frase che non spiri mestizia. I tocchi dello strumentale che ad ora ad ora si fanno sentire, pare che diffondano per la scena la larva della morte; ed il recitativo che in quella dimora sommesso e piangente si leva, mostra lo strazio di quelle creature, una già fatta cadavere e l'altra che si adopera a farle coraggio. Sommesse voci, quasi perdentisi, innalzate di tratto in tratto con spasimo e malinconia, accompagnate da uno strumentale che parla il linguaggio della morte, sono i colori con cui il Verdi ci mette innanzi questa lugubre scena. E quando Azucena assalita dal timore che i carnefici la vengano a

trascinare al rogo, vede nella commossa mente la scena della madre arsa, quelle ferali note della sua ballata sono di nuovo dall'orchestra ripetute come rimembranza lontana che sbalordisce e fa fremere. Esse in quel momento destano terrore in tutti gli spettatori, essendo viva rappresentazione di quell'avventura che fu principio di siffatta catastrofe, e dipigendo il sentimento che domina tutta l'Opera. Manrico acquieta la turbata fantasia della Zingana e l'adagia presso la coltre, scongiurandola obbliare nel sonno i terrori dell'anima. Azucena con un canto che infiacchisce anche l'ascoltatore, dice a Manrico, ch'ella oppressa omai dalla stanchezza si abbandona al sonno. L'idea della morte ha tanto compresa l'anima della Zingana, ch'ella deposta pure la sua fierezza, scioglie un mesto e dolce canto. Manrico prega il cielo che alcun fantasma non venga a conturbare l'ultimo sonno della madre; e la soavità della preghiera è rotta da un crescente dello strumentale, ove tu vedi l'orrore che desterebbe l'apparizione di quei fantasmi. Termina il mestissimo duettino in una cara canzone, ove Azucena dice a Manrico ch'essi ritorneranno ai monti loro, mormorando la quale ella si va addormentando sempre accompagnata da' conforti taciti di Manrico. Il sonno che scende sulle stanche palpebre di Azucena, il

sopore che le si diffonde per la vita e che a poco a poco l' addormenta, è ritratto in questo punto: a misura che ella chiude gli occhi al sonno, il suo canto e quello di Manrico vanno diradando, sfumano, e dinotano l'addormentarsi. Ed ella dorme.

Ma pel giovane sfortunato si preparano novelli affanni. La prigione si schiude; appare Leonora, e Manrico corre ad abbracciarla. La Musica in questo momento con note caldissime ritrae il contento del prigioniero, che nel punto più amaro di sua vita rivede la creatura che l'amò. Qui l'anima è combattuta dal terrore e dal piacere, ma questo rompe ogni varco, e Manrico scorda la morte istessa, per lanciarsi nelle braccia di Leonora. Ma sono segnati e brevi gl' istanti del piacere per quel giovane che il fato fe' segno delle sue persecuzioni. La salvezza che gli reca Leonora non può venirgli che ad infame prezzo, la virtù di Leonora è inconcepibile da un morente, e Manrico con terribili imprecazioni ne fa spregio. È mirabile l'arte con cui il Verdi ha intrecciata quest' ultima scena. Mentre Manrico compreso di sdegno ripete le parole:

Ha questa infame l' amor venduto,
Venduto un core che mio giurò

ella esclama con note che esprimono il dolore di chi avea a guiderdone del suo sacrifizio la bestemmia dell'amante:

Ahi come l'ira ti rende cieco,
Ahi quanto ingiusto crudel sei meco!

E quando Manrico posa da que' rimproveri, ella con note ansanti lo scongiura di scampare alla morte. E dice:

Ti arrendi, fuggi, o sei perduto,

Manrico disperato grida, *infame,* ed ella seguita:

O il ciel salvarti soltanto può,

e Manrico disdegnando una vita che gli viene dal rivale, da una donna che non potè in quell'istante pregiare appieno, rompe di nuovo nelle imprecazioni di sopra. Ed è bellissimo che mentre furioso ripete i due versi accennati, ella l'interrompe a mezzo, dicendo quasi senza respiro, *io vo' salvarti.*

In questo mentre s'ode la voce della Zingana che in sogno ricorda i monti ed il liuto, e ripete la canzone con cui s'addormentò: questa voce soave e quasi godente, forma un bellissimo contrapposto col piangere e col bestemmiare che in modo terribile si fa da un'altra parte. Manrico a

non turbar la quiete della madre, con voce più bassa, ma sempre disdegnosa, continua a fare strazio di Leonora, e poscia a misura che la misera lo sospinge a fuggire, egli con grido disperato ed acutissimo esclama:

Venduto un core che mio giurò,

sinchè trasportato da cieco furore la maledice. E Leonora già consunta dal veleno ed oppressa dal dolore grida, *Manrico!* e cade boccone per terra. È impossibile esporre i colori che il Verdi ha saputo dare alla morte di questa misera. Giace per terra abbracciata al suo Manrico, il quale ha intesa la virtù di questa sublime donna: ella stretta all'amante e col veleno che le divora le viscere parla l'estrema sua parola. Chi suggerì al Maestro frase cotanto piena di passione? Leonora dice:

Prima che di altri vivere
Io voglio tua morir,

ed una frase ascensiva mostra l'aspirazione di quest'anima, e com'ella raccolga ogni possa per manifestare a Manrico il suo sagrifizio; e la frase nel suo punto culminante è rotta a mezzo ad esprimere il veleno che tronca la parola, e qui i violini dell'orchestra con indescrivibile arte

ne fanno sentire il serpeggiare della morte in quel corpo imbiancato e pallido. Scende dalla sua altezza la frase e sulle parole, *Io voglio tua morir*, rallenta in modo, che n'esprime lo spossamento che succede al supremo sforzo, e il dolore della infelice nell'abbandonare Manrico. Il quale ripiglia, rivolgendo contro di se la maledizione scagliata sull'innocente Leonora, ed una frase che manifesta la disperazione e il dolore di quel giovane trovò il Verdi. Ma questo spettacolo di due anime che muojono amandosi non era intero se il Conte di Luna non avesse provato il rimorso di vedere che per un'anima celeste gli sponsali della morte sieno più belli di quelli d'un uomo feroce. Il Conte sopraggiunge. Leonora si torce negli ultimi aneliti della vita, ed invoca la grazia del Cielo: il Conte non osa levare la sua voce, e fra se esclama:

Ah volle me deludere
E per costui morir,

con cui ligano di nuovo Leonora e Manrico il pianto di sopra; il quale crescendo sempre ed essendo accompagnato da strumentale bellissimo, dinota che quelle due anime non vorrebbero giammai dividersi, provando in quell'istante fatale tutta la disperazione della morte. Sinchè Leonora

col nome di Manrico sulle labbra cade, ed a lui abbracciata muore. Manrico è tratto al ceppo, e volgendo alla madre un addio doloroso scompare: Azucena si desta, intende il caso, svela al Conte che Manrico era suo fratello, e questi rimane colpito di orrore. Con tale scena termina il quarto atto, miracolo dell' Arte e dell' inspirazione.

Io credo esser vano dimostrare l'unità del quarto atto, il sentimento generale che v'è sparso, e la determinazione che tengono i caratteri, scorgendosi dall'analisi che abbiamo fatta de' vari pezzi tutte queste leggi della Musica drammatica propriamente detta. Il Verdi stende sull'avvenimento dell'atto quarto un velo tenebroso, ed i canti teneri, amorosi e disperati de' due amanti, i canti squallidi di Azucena, e quelli, starei per dire, rabbiosi del Conte gli avvolge in un manto sempre tetro ed oscuro, immagine dell'infausta catastrofe che trascinerà quelle creature. Oltre di ciò il quarto atto sta molto innanzi agli altri tre, anche per la invenzione e la bellezza de' canti; ed è lavoro perfetto e grandissimo. Dal momento in cui si leva la tela sino al termine della rappresentazione si piange e si raccapriccia per compassione e per orrore, segno che il Verdi in questo atto mirabilmente espresse l'amore infelice ed il regno delle tenebre che l'uccide nella sua notte.

2° GENERE SACRO

Il Miserere del Mercadante.

Avendo io a ragionare qualche cosa del Miserere del Mercadante, mi è paruto cominciare il discorso coll' esame del Salmo di David e delle ragioni che lo resero acconcio alla Musica, per dire in secondo luogo del modo con cui nelle presenti condizioni della Musica vada scritto il Miserere, e così dimostrare infine che il Mercadante intese maravigliosamente il senso poetico del testo, e vi appose la forma che addimanda la moderna Musica.

a) IL SALMO DI DAVID. L'amoroso David avendo peccato nella carne ed offeso il suo Dio, scioglie un malinconico canto, in cui con efficacissimo desiderio chiama il divino perdono. I sentimenti racchiusi in questo canto, ancorchè sieno molti, e in molte e varie guise manifestati, nondimeno si possono a largo modo in due parti dividere.

Ed in vero troviamo muoversi in esso e sentimenti teneri, e gravi, entrambi non solo capacissimi di essere posti in Musica, ma formanti piuttosto il vero fondo della Musica in generale, e massime della sacra. Di fatti i sentimenti teneri del Salmo sono generati dall'amore infinito che l'inspirato cantore porta al suo Dio, e dalla miseria che la colpa gli propone di continuo innanzi alla mente, la qual miseria induce dolore nell'animo. Ora l'amore come intima soddisfazione dell'animo è l'affetto che meglio conviene alla Musica ideale, potendovi questa infondere la più bella parte di se, l'effluvio cioè di una soave e quasi soprumana melodia. L'amore colorito dal Poeta nella sua luce ideale, è possesso compiuto dell'oggetto amato, onde dalla sua presenza l'anima riporta pace e serenità infinita, e solo a un tale amore può disposarsi una vera melodia, la cui bellezza è noto consistere sopra ogni altra cosa nella calma, e nel procedere senza contrasto di sorta. E facciamo pure che l'amore di due animme gentili venga circondato da un mondo che si oppone al suo conseguimento, come quello che avvolgea le due anime di Giulietta e Romeo, esso non sarà per esser poetico e atto alla Musica, se prima non ne significhi la pace nel mezzo il turbine delle passioni, voglio dire le due creature è

mestieri scordino del mondo circostante, di ogni molestia e dolore dell' animo, non badino punto a pericoli, e vivano amando, e amando solamente. E ciò interviene ai fervidi amanti, stimolati come sono dal desiderio di quella beatitudine, che per difetto di pensiero si reputano essere per conseguire; e la loro mente, non mai riposando sul pensiero che quella felicità possa venire a mancare, segue che il turbamento non perviene nè anco a sfiorarli. La prima ragione dell'arrendevolezza del salmo cinquantesimo alla Musica, è in questo amore sereno che trovasi serpeggiare in esso. Ma mi si dirà che l'animo di David, travagliato dal dolore e dalla veemenza del desiderio di Dio, è sfornito di questa calma, condizione della soave melodia. In verità David è dolente come nessuna creatura al mondo, ma il suo è dolore in verun modo agitato, come di un peccatore, il quale conosce per certo che il Dio a cui visse lunga pezza fedele è tocco da grande pietà dell'umano pentimento, e perdona sin coloro che l'ebbero nel maggiore abbominio che fosse mai, solo che essi si riducano ad amarlo; di sorta che nel dolore David si promette un accrescimento grandissimo di bene, e non manca di sperare che ciò gli debba succedere senza fallo. Oltre di questo il dolore proveniente dall'intimo pentimento dell'animo va dileguando a seconda rinvigorisce,

perchè il peccatore e quanto più si accora, e tanto più sentesi l'animo ricreato ed eretto, e rintegrata in lui la gloria divina, ed egli è, come a dire, successivamente indirizzato alla virtù e redento. A similitudine di colui che piange di una cara persona che perdè o offese, il quale a misura che piange prova un senso arcano di contento, quasi che colle lagrime venisse medesimamente a fondersi l'affanno. La disperazione si conviene a chi domanda cosa della quale va quasi sicuro di non esser soddisfatto, e che sa per niun rimedio poter campare dalla sventura; ma dal Signore non v'è alcuno che disperi ottener misericordia, pure che con cuore umiliato l'addimandi. Per siffatte ragioni il dolore si acqueta, sposasi all'amore, e l'uno prendendo carattere sereno, e l'altro malinconico, nasce dal loro connubio un canto amorosamente mesto. Ma egli è a far differenza tra i teneri sentimenti de' canti sacri, e quelli delle scene profane. L'amore ed il dolore della vita ordinaria inchiudono sempre qualche cosa di molle e, sto per dire, di sensuale, che ti allaccia l'animo alla terra, dove che l'amore ed il dolor divino sono purissimi, ed accompagnati da sublime gravità. Cotesta gravità o dignità, che vogliam dirla; incontriamo nel Salmo, il che nasce bene anche da che il peccatore non si prostra mai tanto innanzi a Dio, che non

si rilevi altrettanto per la medesima via dignitosamente, perchè solo innanzi a Dio si può inchinare condecentemente la fronte. Dalla virtù del qual sentimento di dignità principalmente procede quella modificazione del dolore, consimile alla trasformazione operata nell'amore mediante il dolore, e dalla fusione di questi svariati sentimenti vien fuori e maggioreggia un amore gravemente malinconico. Ora la Musica possiede i mezzi di colorire questi sentimenti congiungendo la melodia di frasi ampie e larghe alle masse musicali, le quali coi loro bassi ci destano l'idea della gravità. Un'ultima ragione dell'attitudine di quel Salmo ad esser messo in Musica trovasi nella forma semplice, breve e perplessa che prendono i sentimenti vari ed armonici del Poeta; di sorta che in quel modo che ciascun lettore può circondare il canto di David di alcuni sensi conformi alla disposizione dell'animo suo, parimente la Musica trova un fondo da poter svolgere e sviluppare a suo piacimento. Facciamo caso che il Salmo, in luogo di essere per avventura breve e semplice, fosse stato prolisso e sviluppato insino a determinare con grandissima precisione qualunque sentimento per lieve che fosse. A questo modo la parola avrebbe senza fallo esaurita la manifestazione de' sentimenti, e alla Musica sarebbe tornato non che difficile,

impossibile, di muoversi per un campo libero e spazioso. Ma per contrario il Canto di David, come si conviene a Lirica sacra, è espansione rotta e laconica de' sentimenti che ondeggiano nell'animo, e però la Musica può, appoggiandosi al fondo poetico, svilupparlo e porgergli più forme, cioè quei coloriti che stima migliori. Per questa qualità del Salmo predetto, e pel disvelare ch'esso fa di sentimenti ordinari a tutti i Popoli, è seguito che i grandi Maestri furono indotti a recarlo in Musica, e che il nostro Mercadante si è sentito anche fortemente mosso a dare opera alla creazione di un novello Miserere, e di arrecare così anche la sua pietra colossale alla storia di questo Salmo. Ma il Salmo di David è un fondo poetico che può vestire tante forme musicali quanti sono Maestri, e variare a proporzione che i tempi cangiano. Ora è da studiare quale debba essere oggidì la forma musicale del Miserere, per indagare se il Mercadante seppe intenderla e trovar modo di effettuarla.

b) Il Miserere moderno. Egli è omai di ragione universale che a questi dì la Musica non si sviluppi indipendentemente dal Dramma, per modo che essa formi un componimento ove si trovino alcuni canti per nulla

rispondenti alle parole su di cui si adagiano, ove il Maestro si abbandoni volentieri a' liberi voli della sua immaginazione, e, dimentico del soggetto, si compiaccia deviare e muoversi in variazioni, gorgheggi, ed altro, spesso esprimendo meglio le proprie velleità che gli affetti del Dramma. In contrario oggidì il totale rivolgimento della Società ha prodotto l'ultimo esito di questo fare antico, ed ora la Musica è venuta a fondersi col fondo poetico, il quale quantunque sia un bozzo ch'ella prende a colorire, pure il colorisce adoperandosi a non discostarsi punto dal senso intimo dei vari canti, dalle situazioni diverse, e dall'unità del Dramma, il che equivale a dire che la Musica fa opera a determinar l'affetto colla maggior precisione ch'è in lei. Venuta adunque a mancare in progresso di tempo l'antica forma musicale, era mestieri che il Miserere medesimo provasse alcuna mutazione, e ne venisse fuori uno, ove la Musica intendesse a rendere il significato di ciascun versetto, e stesse in consorzio stretto co' sentimenti del testo. Questa sembrami stata l'opera del Mercadante. E discorrendo nel seguito del modo con cui egli distese il suo lavoro, faremo notare sopra tutto l'accordo della forma musicale col fondo poetico. Or quando è vero, com'è verissimo, che pel Salmo è

diffuso un amore gravemente malinconico, e se è vero che la moderna Musica è indirizzata a determinare la parola del testo, di necessità segue che il Miserere del Mercadante per esser bello e degno davvero de' nostri tempi, deve racchiudere e contemperare più diversamente che per l' addietro i caratteri dell' amore, della mestizia e della gravità. Or che questi caratteri racchiuda il verremo dimostrando con l' esporre quelle sensazioni che tal lavoro ci ha destati inalterabilmente, e della cui verità ci siamo renduti chiara coscienza. Facciamo solamente notare che teniamo essere stoltizia grande il chiedere nel Miserere di belli e scorrevoli canti da teatro, poichè ivi è di ragione unicamente la solennità, e di tanto in tanto la melodia brevissima e larga, sì per la natura intima del testo, come anche per esser questo vestito con forma prosastica, e mancante del ritmo poetico, e per conseguente non di altro capace che di note affettuose. Della qual cosa ho voluto far parola, perchè sonvi alcuni che andando ad ascoltare un nuovo Miserere si apparecchiano a sentire di belle e graziose cantilene, e rimanendo delusi nella loro aspettazione, vanno via brontolando e maledicendo il Maestro, in vece di confessare la propria ignoranza. Ma veniamo al Mercadante.

c) Il Miserere del Mercadante. Il Mercadante è tra' Maestri della nuova Scuola italiana per fermo quello che ha inteso fortemente come la Musica non debba più rimanersi alle soavi cantilene indipendenti dalla Poesia, ma porsi in armonia col Dramma, e creando a questo modo alcuni capi lavori spianò la via al Verdi, che parmi si educò in ispecie sulle sue Musiche e su di quelle del Donizzetti. Per tanto il Mercadante era oltre modo atto a fornire un Miserere quale a noi si confaceva, voglio dire un Miserere in cui fosse la fusione della Musica colla Poesia, in forma che le note si adagiassero quasi in sui poetici sentimenti. Stabilito questo principio generale del Miserere, è necessario vedere come il Mercadante abbia saputo recarlo ad effetto. Ed in prima, detto che la musica del Miserere doveva rispondere alle parole ed a' sentimenti del Cantico, e che le parole inchiudono un lirico volo, s'inferisce che il Mercadante ha benissimo operato adottando la forma composta del Miserere, cioè scegliendo nel Salmo alcuni sentimenti che a lui son paruti maggiormente lirici, e su questi adagiando un canto isolato e melodico, in guisa che ne segue il mescersi del canto a coro con quello a solo. Conseguire il suo scopo prescegliendo una sola frase, e quella

svolgendo in varie guise, non pareva al Mercadante di potere, massime avuto riguardo all'essere la varietà e l'alternare delle masse e dei canti isolati, un mezzo valevolissimo a render meglio le inflessioni del fondo poetico. E tengo niuna cosa poter maggiormente giovare a rendere il lirico sentimento del dolore come questa voce isolata, la quale amorosamente piange accompagnata dal suono flebile dell'istrumento. Di fatti io vedo oramai per certo, niun provvedimento condurre i cori a render bene gli affetti gentili, impediti come sono dalla mancanza di quell'unità affettuosa del canto isolato; perchè quando bene eglino avessero un sentimento squisito dell'Arte, quella moltitudine d'individui, ciascuno dei quali modifica la frase musicale secondo la natura del proprio animo, sarà per parere capace di produrre un accordo armonico d'assai, ma non acconcia, come un'anima sola, a dare al canto unità di espressione. E quella voce unica elevando un canto ch'è in corrispondenza col carattere generale del Miserere, non si divide dal Popolo, ma ne è, come dire, la rappresentanza. Ma facciamo di esaminar la quistione più addentro, e vedere come tra i vari mezzi per produrre un moderno Miserere è medesimamente uno, che consiste nell'innesto del canto isolato con quello a coro.

Il sentimento prende una forma nel Popolo, ed un'altra affatto diversa nell'animo elevato di un nobile Individuo. Appresso il Popolo signoreggia quella maniera di sentimenti che si può addimandare primitiva, cioè spontanea, semplice, irriflessa e rozza alcuna volta. Per lo contrario allorquando il sentimento s'innalza a sfere più alte, allorquando è riflesso, gentile e profondo, si allaccia necessariamente ad un'anima sola, la quale sortì di natura il dono singolare di commoversi ai sentimenti sopra modo spirituali: talchè rinveniamo una Lirica popolare ed un'altra individuale, e quella troviamo essere semplicissima, e muovere terra terra, e questa profondissima, analitica, e che spicca insieme i voli più alti e sintetici. Questi Individui, lirici Poeti di una Età, vanno congiunti al Popolo con indissolvibile ed intimo modo, ne son l'eco, ma eco depurata, perchè il Popolo si mantiene alienato dall'acume e dall'eccellenza di alcuni sentimenti. Il simile dico del Miserere, il quale inchiude sentimenti popolari, come quando nel termine si promette a Dio di collocare in su gli altari vitelli e diverse maniere di vittime; e sentimenti per la loro altezza convenienti esclusivamente a David, cioè ad un animo singolare per profondità di sentire, come quando si è dolente di aver demeritata l'infinita grazia,

che disvelava un giorno al Re penitente gli abissi della divina Sapienza. Cotesta Sapienza ad un uomo solo poteva appieno manifestarsi, e al Popolo non era lecito l'aggirarsi pe'santuari di Dio; imperocchè è indispensabile una mente eccellente ed un cuore purissimo, per raggiungere i penetrali della Verità e della Scienza, e sentire veramente il dolore di essersene renduto indegno e di venirne bandito. Onde l'unione del canto isolato col coro, non che fosse disconveniente al Miserere, anzi vi si adagia sopra modo, e sembrami sia da lodare il Mercadante che ha prescelto pel Miserere questa forma che, meglio di qualunque delle passate, si conveniva all'odierno sentire. Resta se il Mercadante abbia saputo scegliere con intendimento i versetti su cui collocare il canto isolato, il che sembrami soggetto di quistione diversa, e quasi letteraria. Parimente non ho in animo di dilungarmi a dimostrare se era bene l'innestare su di una istessa strofa il canto a solo con quello a coro. Forse l'intreccio dei due elementi può esser reputato un progresso nella forma musicale del Miserere, perchè a questo modo si fa chiara testimonianza che l'Individuo è congiunto al Popolo, e ne è in pari tempo più pura espressione. Infine cotesta melodia interponendosi fra le masse musicali ovvia alla monotonia, alla uguaglianza, ed è

come un riposo per l'ascoltante medesimo. Ed ancora al Mercadante pareva che un canto mollemente affettuoso fosse per essere troppo più leggiero che a Musica sacra non si convenisse, onde l'amore ed il dolore temperò con sublime gravità; e però i canti isolati da lui creati si sciolgono gravemente.

Che nel Mercadante fosse l'attitudine a coniare pel Miserere una foggia conveniente, non accade ora ripetere, per esser ciò non che noto, certissimo. L'autore del *Giuramento* aveva bene la facoltà di creare canti amorosi e malinconici, e l'Autore degli *Orazi* e della *Vestale* canti larghi e maestosi; onde nel Mercadante era la capacità a fondere questi elementi e generare un Miserere non meno amoroso che grave. E a parer mio nel suo Miserere è ricchezza grande d'inspirazione, e mirabile avvicendarsi di soavi a gravi sensi, che rivestono in generale forma semplice, non trascurando il Mercadante l'intima vitalità per badare di troppo agli effetti armonici, e forma varia a seconda dell'ideale ossatura della Poesia. Ed il Mercadante ha dato al Miserere la misura che potesse ovviare alla monotonia; di sorta che pel beneficio della brevità non mai accade alla frase d'ingenerare la noja. Qualche volta i versetti biblici son ripetuti due volte, il che potrebbe parere ad alcuno che

26

ridondi in vano allungamento della frase musicale, essendo inverosimile nel moderno Miserere la ripetizione de' versetti così, come nel Dramma quella delle cabalette. Ma è mestieri rimuoversi di questo pensiero, per la ragione che segue. Nel pregare che si fa a Dio, e questo fatto ci torna agevole osservare ponendo mente alle altrui preghiere, avviene di frequente che il peccatore trova di alcune parole, le quali, sia chiedendo a Dio il perdono e sia implorando una grazia qualunque, ripete reiterate volte, e non se ne divide mai tanto, che non vi ritorni sopra novellamente, come se elleno fossero la formola del suo dolore, e la preghiera meglio di qualunque altra eloquente; onde conchiudiamo che l'uomo da natura è condotto a ripetere la preghiera, la quale ripetizione par che dia forza, e dica come e con qual calore si domandi una cosa. Per queste cagioni parmi che il Mercadante abbia operato bene adottando la ripetizione, e ancora non ripetendo così le frasi, che pervenissero a produrre lo smisurato. È questo in generale quel che io penso del Miserere del Mercadante; dal quale esame s' inferisce che nel Miserere sarebbe stata molto minor varietà e magnificenza che non vi si rinviene al presente, se il Mercadante l'avesse scritto nel modo dell' antica Scuola, e non avesse prescelta in quella vece

la forma ricca, ove s' intreccia il canto isolato e lirico in sommo grado al canto del coro. E porgere alla Musica sacra la grazia della varietà non è chi non stimi esser cosa difficilissima. Riguardo poi alle particolari bellezze io farò di porre in rilievo quelle che a me sembrano più notabili.

Ad una introduzione, la quale colle sue gravi tinte è volta a dare il colorito generale e l' andar maestoso e dolente al Miserere, segue il primo verso ch' è sopra modo bello, e tra le migliori cose del lavoro. Oltre la frase gravissima ed ampia che il sorregge, è mirabile il crescer mano mano, e l' intrecciarsi delle voci, elevando poi unite la lode della divina misericordia. Nè questo concerto di voci è da tenere come cosa puramente formale, ovvero come un lusso di armonia, dacchè piuttosto ne significa quasi il convenire che fa il Popolo a drappelli nel luogo in cui raccolto solleverà pentito il canto del perdono; onde il succedere delle voci può dinotare il sopravvenire di una schiera all' altra, e l' intrecciarsi può dinotare il congiungersi tutte in un solo pensiero, e l' unanime chiamare al Signore misericordia. E non è meno intimo e di ragione lo scorrere della medesima nota dai bassi più profondi insino agli acuti più acuminati, dappoichè il Mercadante con ciò ha voluto certamente significare, che un medesimo motto

vien ripetuto dalle varie schiere, ognuna delle quali si differenzia dalle altre a cagione della maggiore o minore età, voglio dire l' una è di vecchi, l' altra di uomini maturi, poi l' altra di giovani, e l' ultima infine di ragazzi; di maniera che la voce di grave si assottiglia a proporzione che l' una schiera è meno attempata dell' altra, e più si avvicina al fiore gentile dell' infanzia. E però troviamo nel detto verso le voci di bassi profondi, baritoni, tenori e contraltini. La nota pervenuta alla sua maggiore altezza ascensiva per effetto dell' intreccio di queste voci, discende di poi e si dilegua a grado a grado, il qual termine fioco addimostra la prostrazione di cuore che tien dietro all' affanno, e la preghiera sconsolata e sommessa. Di un altro espediente bellissimo giovossi il Mercadante in questo verso, dico di quelle voci or basse or acute, che ripetono interrottamente e sillabando la parola *Miserere*, ma, forse a cagione dell' esecuzione, venne impedito di renderlo e svilupparlo nella sua verità. Quella forma musicale io credo involgesse il gemere e il singhiozzare affannoso che fa il Popolo implorando misericordia, ma una sillaba avrebbe voluto essere divisa dall' altra con un taglio meno netto e più sfumato ne' passaggi, a fine di riuscire ad efficace effetto, ovvero per acquistare maggiormente il carattere

dell' affanno, il quale svanisce quasi all' udire quella specie di colpi ripetuti. Io porto fede che una migliore esecuzione farebbe intendere meglio il bel pensiero del Maestro, e migliore diverrebbe l' esecuzione se quelle note venissero pronunziate con maggiore affanno e gradazione; e credo ancora che sarebbe di ragione l'astenersi dal ripeterle troppo, perchè un pensiero musicale, per quanto sia bello, ingenera, non dico altro, monotonia col presentarsi a brevi intervalli e di sovente. Dal detto s' inferisce che il primo verso del Miserere può aversi come una stupenda creazione artistica, così per altri rispetti, come per esser ripieno di quella solennità e di quel vasto ondeggiare della religiosa gravità, che maravigliosamente convengono al soggetto.

Quanti e quali sentimenti vengano destati dal secondo verso, l' *amplius lava,* sarebbe impossibile a raccontare. Su di questo versetto siede una sì pellegrina e dolorosa malinconia, che io credo non vi sia anima gentile che non palpiti all' udire tanta e sì semplice melodia. E il canto è accompagnato con molto intendimento dall' arpa, la quale è costante, come davidico istrumento, e dal corno inglese, che col suo gemere rimesso forma quasi un' eco lontana della voce dolente. Cotesto istrumento è adoperato

maestrevolmente, perchè esso non si separa dal canto e muove intrecciando vuote variazioni, ma il lascia signoreggiare, lo sorregge, e viene a compierlo opportunamente. Di fatti il suo mestissimo suono divien solo, e vedesi sollevare di più, dopo le due espressioni del versetto che racchiudono maggiore sconforto, cioè *iniquitate mea* e *peccato meo*. In ultimo sul *munda me*, evvi una nota acuta, in cui sembrami di leggere il forte sollecitare la propria purificazione, come interviene dopo il fastidio e l'orrore de' patimenti. In generale il canto è sì modesto che la preghiera da Dio non converte in quella del mondo. Ora l' istrumento, colla varietà de' suoi suoni, è uno de' ricchi colori con cui l' artefice pone in vista di tutti le pellegrine creazioni del suo ingegno, onde io non so perchè si debba bandire dalla Musica sacra, e tacciare il Mercadante di avervelo introdotto. Ma io credo che il perchè non sel sappiano gli avversari medesimi.

Il Mercadante con accorgimento grande ha saputo cogliere il senso intimo del terzo versetto, e vedere come l' idea predominante fosse la vittoria che Dio riporterà quando gli uomini il chiameranno a giudizio, ed infatti terribile e fragorosa diviene la Musica sul *judicaris*, e ne presenta una viva similitudine di quell' epica scena.

Sul quarto versetto, ovvero il canto del basso, la melodia trovata dal Mercadante abbandona la dolcezza della precedente, e divien più seria. Ed in vero le parole non sono sì tenere come quelle con cui il peccatore chiede al Dio che ama e che ha offeso, la grazia di esser mondo del suo peccato. Da ciò segue ancora che il Mercadante ha benissimo adoperata per l'*Amplius* la dolce voce del soprano, e per l'*Ecce enim* quella grave del basso. Inoltre il Mercadante ha fatto accompagnare questo canto dal corno, che manda un suono sordo e affannoso, nel quale sembrami espresso un sentimento che il verso racchiude, ma che non esprime apertamente; onde sia lode al Maestro che colla sua profondità il seppe ricercare e sviluppare. Di fatti il peccatore che ricorda quanto fu generoso Iddio nel manifestargli i misteri occulti di sua Sapienza, sentesi umiliato dinanzi a tanta clemenza divina, e addolorato che peccando, ne demeritò. Il Mercadante mediante l'istrumento esprime assai bene il dolore.

Il verso che segue è anch'esso posto in Musica con profondità. La forma del tempo sollecito con cui ha principio ne significa il contento che invade l'animo del peccatore, il quale si riconduce colla mente ai lieti giorni della sua vita, e tripudia sentendo di già scendere in lui il favore

della grazia divina. E per verità i pentiti fortemente si consolano, imperocchè hanno ferma opinione che Iddio li farà riavere della loro abbiezione, e che allora eglino saranno oltremodo felici. È poi di effetto assai bello il contrapposto tra il gaudio di questo cominciamento, e il modo con cui la Musica siede sull'espressione *ossa humiliata.* Qui alcune note profondamente basse rivelano davvero l'umiliazione in cui trovasi abbassata l'anima del peccatore.

Nel sesto versetto, il canto del tenore, m'è paruto di leggere un'amorosa preghiera che manifestasi a guisa di lamento, ma l'esecuzione non essendo stata bella, e la Musica per essere intesa abbisognando di abili esecutori, io son rimasto col presentimento della bellezza del canto, ma non son pervenuto a rendermene chiara coscienza; onde posso affermare ch'è tenero e delicato molto, ma non saprei discorrerne con precisione.

Sul settimo verso vi è carattere non meno profondo di quello degli altri. Di fatti il movimento e l'andare con cui incomincia adombra la letizia che instantemente implora, e che nel tempo stesso invade di già il cantore pentito; e sul *confirma me*, la Musica posa in forma sì ripetuta e vorrei dire, martellata, che diviene lucida significazione della forza con cui il peccatore, cupido dell'infinito, chiede

s'imprima sul suo animo il suggello della grazia divina. Qui alcuno potrebbe dire, che l'allegro con cui comincia la frase del verso, sia disadatto al senso delle parole, le quali non dinotano mica la letizia, ma solo la chieggono. Ma anche qui io farò prova di difendere il Mercadante, e tengo che egli spontaneamente sia pervenuto a cogliere un senso più intimo alle parole. Di fatti parlando del testo è accaduto indicare la natura serena e piena di confidenza del dolore di David, e ciò perchè questi sa che Dio, il quale conosce quanto agevolmente l'uomo scorresse nel peccato, non sta sul rigore della vendetta. Ora il dolore, nel principio del Salmo pieno di fede e di speranza, in questo settimo o tredicesimo verso, che trovasi toccare già la fine del Cantico, incomincia a dileguare, perchè il peccatore col piangere in luogo di andar rimettendo la speranza del perdono, la vede ridursi ad effetto, onde egli sente rifiorire in lui la gioja non altrimenti che la virtù, e non è più prostrato di cuore. Però nel dire al Signore *Reddé mihi laetitiam*, il dolore lascia luogo alla gioja che si prova nel chieder cosa di cui si conosce l'infinito diletto, e che si è certo di ottenere. E a fine di produrre un esempio pallido, ma reale, possiamo paragonar David ad un amante, stato diviso lunga pezza dalla sua amata,

e che nel rivederla e nel sentirsi restituita la felicità, esclami: Oh rendimi, rendimi, adorata donna, quella gioja che io aveva perduta.

Nell' ottavo versetto è bene adattata la Musica sulle parole *libera* e *exultabit*. Sul *libera* la nota una volta è sommessa ed un' altra elevata e forte, indicando con ciò che David prega Dio, da prima umilmente, e poi ferventemente e a modo di scongiuro. Quelle instantissime voci che a Dio si volgono sono in conseguenza la manifestazione di un quasi famelico desiderio del perdono, che punge e crucia il peccatore, il quale usando ingratitudine contro Dio, sentesi divenire di lieto infortunatissimo. Sull' *exultabit*, la Musica esulta davvero.

Il verso che segue aggiunge oltremodo alle bellezze del primo del *Miserere* e dell' *Amplius*, le quali cose formano per me le più inspirate e divine creazioni del Maestro. Sull' espressione *holocaustis non delectaberis* v' è una frase piena di tanto amore di Dio, e di tanto sentimento della purità della divina grandezza, che diffonde per l' animo mirabile soavità, e pone in evidenza il pensiero dominante il verso, cioè che Dio non guarda i sagrifizi di animali, e quando li guardasse non ne prenderebbe compiacimento alcuno, tanto è da natura nobile e sublime; onde

al peccatore resta di offrirgli un amore purissimo, e l'intimo pentimento dell'animo. E la certezza inconcussa che Dio tenga a vile i sagrifizi di animali, il Mercadante l'ha benanche espressa col ripetere reiterate volte il *non*, colla qual cosa termina questo verso, di cui il Mercadante può andare veramente superbo.

Il decimo verso sembrami debole d' incontro a bellezza siffatta, ed io non sono pervenuto a coglierne il concetto in mezzo all'intreccio delle voci, forse perchè un lavoro sì profondo ha d'uopo di esser sentito meglio che tre volte, a fine di essere ben compreso. Qualunque se ne sia la cagione, egli è certo che io non ho animo di parlarne.

La fuga del Miserere che riposa sulla seconda parte dell'ultimo versetto, è volta ad esprimere il contento da cui è invaso il peccatore riconciliato con Dio; ma sembrami il neo che si rinviene su'corpi bellissimi. Abbiamo detto che quelle frasi sono disadatte al Miserere , che mancano di gravità, e quest'ultima frase, a parer mio, inclina alquanto alla frase profana.

Ed ecco i molti espedienti posti in opera dal Mercadante per ridurre in atto un Miserere moderno. Da quest' analisi che abbiam fatta con quella determinazione che si poteva avendo udito poche volte un lavoro, che per

essere degnamente esposto ha duopo di venire udito e meditato lungo tempo, segue che il Miserere del Mercadante , eccetto alcune poche cose e di picciol conto che a me tornano discare, ma sulle quali non oso ancora pronunziare un giudizio definitivo, è lavoro non che bello, ma bellissimo, così in riguardo al concerto armonico, come alla religiosa purità delle melodie, ed è degno che si collochi tra le opere che onorano una Nazione ed un' Età. Ed io porto fede che questa composizione fra poca età salirà in grande rinomanza; e ad ogni modo l' ottenere al presente la lode di quelli che hanno mente e cuore, vince per se qualunque biasimo avesse avuta, o fosse per avere con isfrenatissima audacia. Nè quelle pecche lievissime recano nocumento alla gloria che il Mercadante deve trarre dal suo Miserere, non essendovi lavoro di uomo, eziandio grande, che sia infinito di bontà e di perfezione. Inoltre è da lodare fortemente il Mercadante, che curò con tanta diligenza il suo lavoro per cagione dell' Arte e non per utile grandissimo che venisse a ritrarne. Considerando in ultimo le armonie dobbiamo inferire che il Mercadante per l' uso e per la familiarità di esse è venuto in sì fatti termini, che di altezza di conoscimento, eccellenza di accordi, pochi in Europa sono a lui comparabili; onde

non è a far le meraviglie se gli abili Maestri ne restino stupefatti. Ed a questo proposito è mestieri aggiungere pel Mercadante alla lode di grande compositore, quella di concertatore del pari grande, avendo saputo condurre ad armonia parecchie masse musicali, le quali hanno benissimo corrisposto alle cure del loro Maestro.

Prima di chiudere questo discorso ho in animo di avvertire i miei lettori, poichè pare che si richieda, che vadano cauti nel giudicare una composizione che un Maestro come il Mercadante ha formato a maravigliosa eccellenza con singolare studio, perchè non prima bisogna giudicare, che si fosse versato negli studi i quali rendono instrutti della Critica musicale. In cosiffatti ragionari egli è mestieri procedere, come dicesi, co' calzari di piombo, la spensieratezza potendo esser cagione di opinioni poco meno che falsissime. Non che tornino a pregiudizio del Mercadante le sentenze spacciate a sproposito, ma dico ciò solo per amore del prossimo, e per ovviare che appresso gli stranieri, e massime gli Alemanni, studiato il lavoro del Mercadante e trovatolo classico, com'è, venga poscia deplorata ragionevolmente la nostra temerità, e rimproverato il mal vezzo, che ci conduce a disistimare sempre le glorie viventi. Non parlo di quelle voci che

accusano il Mercadante di poco riguardo verso il Zingarelli per aver osato scrivere un nuovo Miserere, imperocchè, se di tali ciance si potesse fare alcun caso, seguirebbe che la nostra Musica non dovrebbe punto differenziarsi da quella degli uomini che non avevano uso di vestimenta. Ma, in proposito de' giudizi predetti, giova l'osservare che la Musica moderna, e più volentieri la Musica sacra, non possono venire a bella prima intese appieno. Di fatti la Musica moderna essendo riflessa e rispondente al Dramma, richiede nell'ascoltante pari riflessione ed attitudine a saper studiare le connessioni tra il fondo poetico e la forma musicale; laddove nell'addietro per comprendere le facili, indeterminate ed indipendenti melodie non si richiedeva che un animo spontaneamente musicale. Questo che diciamo della Musica profana, vale ancor più della sacra, ove è maggior difetto di quelle melodie che allettano ed allacciano l'attenzione dell'ascoltatore. Onde l'opinione popolare, stimabilissima nelle Musiche a canti spontanei, poco stimabile nella moderna Musica profana, non ha potere nè ragione alcuna nella moderna Musica sacra, prima che non sia venuta in grado d'intenderla pienamente, al che si riduce dopo non breve spazio di tempo e per lunga consuetudine,

potendosi la Musica sacra rassomigliare agli aristocratici lavori che sorgono nel campo della Poesia, come la Divina Commedia, l'Amleto, il Fausto; i quali, benchè sieno lo specchio di un' Età, poggiano nondimeno a cime sì alte, che solo gli uomini consumati nella meditazione possono aggiungerle. Al Popolo occupa un espresso fastidio delle cose difficili; nondimeno esso perviene puranche a tenere in considerazione singolare gl' immortali lavori, ma non mai da principio e con una lettura, sibbene dopo i comenti e le fatiche che vi durarono attorno que' benemeriti, i quali, lettili e meditatili a dilungo, si volsero di poi a spiegarli, con intendimento di renderli accessibili alla coscienza popolare. Solo a questo modo il difetto di popolarità riesce agli uomini di poca levatura molto più comportabile, che non aveva fatto per lo passato. Senza di che i grandi lavori inchiudono sempre, oltre all' elemento relativo all'Età in cui vengono fuori, un principio degno del futuro, il qual principio deriva dalla grandezza dell'Autore che vide di là del suo Secolo; onde un gran lavoro, per essere convenientemente stimato, ha duopo anche della generazione avvenire; il che parmi non si possa negare per sforzi che si facciano. Dico ciò perchè tutto giorno si ripete, che un lavoro bello

debba intendersi con una sola udizione, e che in fatto di Arte si debba sentire soltanto e non pensare; di sorta che i lavori in tanto sieno belli, in quanto sono creduti essere da chi li ascolta una sola volta. Coloro che asseriscono ciò s' ingannano ad ogni modo, e questo falso principio ha fatto sì, che noi Napoletani ci siamo ridotti al termine di smettere sovente le opinioni adottate nell' udire poche volte una Musica; perchè, dopo ripetute rappresentazioni, quella Musica non dico non ci riusciva così disgradevole come a principio, ma perveniva a commuoverci interamente e con profondità. Che l'errore ci sia di ammaestramento, e facciamo di esser prudenti nel giudicare la composizione di un Maestro, il quale coi suoi lavori tiene ancor vivo in Europa il nome napoletano, e conferisce alla gloria della nostra Storia artistica.

Conchiusione

La Musica attende adunque un grande e novello Artista. Dove sorgerà quest' Astro dell' Avvenire? Forse non nelle selve teutoniche, luoghi prediletti del ritiro scientifico e dell' armonia musicale; forse non nelle piazze e nei saloni parigini, ove convengono Artisti desiderosi di pingere quella lussureggiante realtà, quella vita mobile che loro si spiega dinanzi; forse non nel mezzo del Popolo inglese, poi che quella ragione che il fa grande, industrioso, commerciante, macchinista, marinaro, economista, lo rende poco acconcio alla Musica. L' Inghilterra è la materia, il piedistallo su di cui riposa la Statua mnemonica che il sorgere del raggio mattutino fa sciogliere in cantici melodiosi. Ov' è gittata cotesta Statua maravigliosa? Lasciate che io mi rivolga infine alla Patria mia, e scovra di sotto al terreno inaridito la semenza avida e

prolifica. Ci resta, ancora ci resta un' arpa con cui conquidere l' animo dell'Umanità, e tenere un primato tra i primati delle altre Nazioni. Oggidì alla Musica dobbiamo se il nome nostro suona inteso sin nell' America, onde stringiamoci a quest'Arte e adoperiamoci a suscitare i suoi progressi; chè se altri perverrà a strapparci la corona dal capo, noi potremo rassegnarci a scendere per lungo tempo sotterra. Non per cieco amore nazionale, ma pensatamente io dico che l' Italiano può reggere i futuri destini dell'Arte musicale, poi che egli porta nell' animo un fiume di melodia, essenza della Musica, e conserva la tendenza riflessa e scientifica, non smentita dalla nostra Istoria. Il suo facile e duttile ingegno il rende capace di acquistare ciò che gli manca e di temprare vieppiù l'acciajo della meditazione; ma gli stranieri per sforzi che facciano non sveglieranno nel loro petto quella melodia che sgorga libera e spontanea di natura..

Associando il nome italiano ai fati dell' Arte musicale noi il renderemo caro all' universale, siccome agli animi di tutti parla quest' Arte divina, e ogni angolo della Terra si commoverà al suono della nostra favella. La Musica allegra il cammino al viandante, conforta la paura del notturno viaggiatore, ricrea gli ozi, eccita e calma il furore

delle battaglie, sveglia e rinfoca gli amori, e governa nei profumati salotti del grande come nella modesta dimora del plebeo, poi che quegli vuol fuggire il fastidio degli ozi vergognosi, e questi consolare le angosce immeritate che desolano la sua vita. Potere quasi incomprensibile ha quest' Arte, dacchè il tocco degli avori o di poche corde lenisce affanni divoratori e fa sparire le nubi che offuscano la travagliata esistenza. Benedetta adunque sarà questa gente italiana da qualunque animo che palpita all' udire la canzone musicale. Oh noi grandi se al presente e nell' avvenire i Popoli lontani commovendosi alla dolcezza o al fremito di un canto, e chiedendone dell' Autore, ne avranno in risposta un nome che ha per patria l' Italia!

A volersi porre sul capo la corona dell' Arte musicale è mestieri però non andare a ritroso delle tendenze di questa, ma secondarle, anzi sopravvanzarle. È un miserando spettacolo il vedere che alcuni Artisti sciupano la loro attività a ripetere viete forme, non intendono le aspirazioni dell' Età, e non sentono che fine dell' Arte è il far palpitare i contemporanei, o i posteri, quando quelli son pigri o per necessità incapaci di comprendere l'Artista novello. Noi Italiani in ispecie dobbiamo

stare in guardia per cansare questo scoglio, poi che siamo troppo teneri delle cadute tradizioni artistiche.

A questo proposito io rammenterò di nuovo l' Aleardi, quantunque qui si parli di Musica; ma il caso è l' istesso. Aleardi, io ho pianto leggendo il Carme sulla tua giovanezza, e ti grido Poeta grande. Quando tu parli della madre tua io ho sentito spezzarmi il cuore da gagliardi e non queruli sentimenti; quando tu m' hai dipinto Napoleone alla battaglia di Rivoli, un senso contrario mi ha fatto correre un gelo pungente per il corpo intero, perchè tu parli di quel Grande non come il volgo e le anime meschine, ma siccome Poeta vero che ne intende l' alto Pensiero ed ha un cuore pari a quello dei Sommi. Tu grande, coi forti usi da pari, appunti la tua pupilla nel loro sguardo sfolgoreggiante, e lo comprendi. Nel pudibondo giovinetto, nell' inesperto cantore io veggo il Vate profondo, quando dici che piangevi poi che disperavi di significare le grazie fuggenti dei fantasimi del Bello. È nobile questa vita solitaria illuminata nel suo mezzo dallo splendore di quell'arma che lungamente pulisti nel segreto della tua dimora. Colla potenza maravigliosa di quest' arma tu nel Monte Circello mi fai vivere dinanzi il mondo primitivo, e in altra Poesia il sorgere delle Città italiane commercianti e

marinare. Ma perchè dopo di aver palpitato alle tue nobili parole debbo poi, voltando la pagina, infastidirmi e sentire l' aura corrotta del vecchio mondo? Io veggo quasi due uomini in te. Ora tu parli alla tua Musa e dici che ella pose fra le corde della tua arpa alcune corde di un arco di battaglia antico, acciò non molle o querulo vagisse l'inno, ma saettasse. E questo è grande; ma perchè ti prostri poi dinanzi a caduche forme? perchè non squarci il velo dei simboli compresi dalla vera Sapienza? Ora gridi: lungi da noi le greche favole, e non ardiamo più incensi a queste deità defunte; e intanto tra i sentieri del tuo vivace campo poetico passeggiano i marmorei Dei mitologici, e l'eco della parola moderna è accompagnata dallo sghignazzare dei beffardi Fauni. Perchè a solvere i problemi della Vita che ti agitano il cuore non interroghi i responsi di una Scienza profonda, anzi che illanguidirti, redivivo bramino, in sogni fantastici, e ritardare così all'Arte nostra il volo novello e sublime! Oh Poeta ti prenda amore di te e della Patria tua, che attende il suo Vate robusto! Tu hai la parola magica e l' anima gagliarda per compiere questo santissimo ufficio, ed io ti amo e dal fondo dell'Italia ti saluto fratellevolmente; ma se muovi franco un piede non impacciar l'altro con inutili

cespugli, e se anchi una corona, fa che le tue tempia non sieno cinte dalle disseccate fronde olimpiche, ma da' verdi e rigogliosi lauri moderni. Nel dividermi da te ti chieggo perdono di qualche parola dura che ti ho rivolto nel corso del mio libro; ma tu, sì magnanimo, scorgerai di sotto alla durezza della forma il dolore dell' animo , e intenderai che per le anime calde amore è spesse volte l'ira. Sì, io mi rattristo, poi che ti sento degno di gloria più alta, e vorrei vederti signoreggiare per intero e non a mezzo il movimento che certamente avrà l'Arte italiana.

Così parlo anche ai Maestri di Musica, e dico loro che fa duopo incedere nell' Arte con passo sicuro e risoluto e non tentennare tra il vecchio e il nuovo; persuadersi che le attuali condizioni dell' Arte sono figlie di una potente e razional necessità e non mica dell' arbitrio, onde non si può non seguirle; e abbandonare i sogni di restaurare le tramontate Scuole, che hanno di già avuto il loro tempo. Un matematico, un naturalista vergognerebbero di pensare colle dottrine rudimentali delle età decorse, quando la loro Scienza ha fatto passi giganteschi; e gli Artisti vorranno rimanere estrani ai progressi della loro Arte, attardandosi a suscitare scintille dalle vestigia del mondo

caduto? Facciamo di essere moderni, e non disdegniamo di assimilarci gli elementi vitali delle altre contrade, come a dire le ricchezze della Musica alemanna. Non gridate ai barbari innanzi di aver lungamente meditato e attentamente sentito quelle creazioni artistiche che furono frutto di anime profonde, e che commossero eziandio i due Mondi. Non obbliate che la Musica moderna deve lasciare splendere il Sentimento puro e solo, e che deve determinare fortemente. Non più molli trilli e queruli gorgheggi, non lunghe e obbligate cadenze, non canti ripetuti, o ripetuti sì, ma per intima necessità del sentimento, non motivi adagiati su di opposti caratteri, non pezzi ridotti per istrumenti con vuoto artifizio d'inutili variazioni. Se amate di render destra la vostra mano a fine di signoreggiare gli avori del piano-forte, fatelo pure tra le pareti della vostra dimora, ma non infastidite gli animi con siffatti *tours de force* o giostre musicali, riducendo la Musica ad un giuoco artifiziale; non operate a casaccio, ma un pensiero vi guidi nella scelta e nella disposizione dei canti; non generate un'accozzaglia sdrucita e da meno del lavoro di mosaico, ma volgete la mente a creare ligami e passaggi da canto a canto rispondenti al carattere dell'Opera da cui traete i motivi;

apparecchiate e conchiudete il pezzo ridotto, se vi piace, con pensieri musicali vostri, ma innanzi di darvi all'opera ponetevi una mano sul cuore, e vedete se siete capaci di rimaner pari all'altezza dell'ingegno che creò le melodie le quali intendete a collegare. A questo modo voi tornerete quasi a creare l'Opera originale che riproducete, e altrimenti operando affogherete la Musica nei cespugli. Via da noi dunque questo strascico d'ingombri fastidiosi; brilli solo il canto vero, espressione schietta dell'intimo sentimento, e colle forti situazioni tuoni e non vagisca la Musica moderna.

. . . . E chi mi trasse
A questo ballo mascherato, dove,
Sa mai per generoso impeto io levo
Il vel mentito che m'affligge il volto
E sillogizzo un franco ver che tutti
Hanno nel core, mi deridon tutti?
ALEARDI.

A conferma della necessità di modificare il Melodramma nell'avvenire, della qual cosa abbiam tenuto discorso in questo libro, io voglio trarre un esempio dalla recente rappresentazione del Boccanegra. In quest'Opera s' incontrano alcuni pezzi di singolare bellezza, i quali fanno maravigliare della profondità che accompagna l' Artista pensatore, ma ve n' ha poi qualcuno, oserei dire, poco degno del Verdi. Tali sembranmi, a maniera di esempio, la cabaletta del soprano e quella del duetto fra soprano e tenore al primo atto, le quali a parer mio son leggiere d' assai. Si potrebbe dire che sia sconveniente il volere profondità ad ogni piè sospinto, e che semplicetto e gentile debba essere il canto di una tenera orfanella che si abbandona alla gioja nell' udire la voce del suo amante, e simili cose. Egli è vero,

ma in quelle cabalette è frivolezza anzi che semplicità, in forma che a me pare quasi di udire un'eco di quella scuola di cui abbiamo detto nel parlare della Musica moderna: oltre di che noi dimostrammo quale serietà debba vestire eziandio l'ingenua passione quando appartiene al mondo della Tragedia. Nè il Verdi ha mai peccato a questo modo, poi che altri, ben altri sono gli errori dei grandi. Nell' istesso Boccanegra si trova una stretta al finale del primo atto, la quale riesce confusa, perchè l'Artista volendo incalzare troppo isolatamente le parole del Dramma ha sperduto la melodica fluidità del canto. In questa stretta non è da condannare l'uso dell' arpa, siccome istrumento contraddittorio al sentimento espresso dal Dramma, perchè al contrario, come notava un mio amico fornito di gusto gentilissimo e di sottile intelligenza, l'arpa rende acconciamente la purità della Giustizia che colle parole si chiede. Ma è ben da rimproverare il non aver inteso che in quella situazione tutti gli animi si unificano in un solo sentimento, onde una frase che tutti li comprendesse, avrebbe prodotto maggiore e più vero effetto di quella soverchia varietà che genera alquanto di frastuono. Solo Paolo Albini si divide dalla massa, e forse sarebbe stato bello spiccarlo dall' insieme e fargli gridare Giustizia

nel modo ingannatore, velato e pauroso che tien l'uomo colpevole. Io ripeto che nel Verdi l'errore è da tenere sempre siccome conseguenza non del caso, ma di un pensiero, e il pensiero credo sia l'avere stimato bello e nuovo il generare coll'Arte una copia del frastuono prodotto dalla massa che cofusamente grida Giustizia. Ma non si ponga in obblio che l' Arte è idealizzazione e non imitazione della Natura, e che nella Musica anche il frastuono deve essere condotto ad armonia. Opinando che la Natura debba essere renduta fedelmente, l'Arte si riduce ad una inutilità, poichè inutile è la ripetizione, e a questo modo non spiegheremo nè anche l'esistenza del Coro, il quale è fatto interamente artistico e non di Natura.

Inoltre io trovo nel Boccanegra alcuni luoghi alquanto monotoni o poco melodici, per essere le note di troppo pedisseque delle parole poetiche. Questo procedere sul quale io richiamo l'attenzione, non mai perchè il Verdi vi caggia soverchiamente, ma per fare un' osservazione generale, trova in certo senso il suo parallelo in un antico andazzo della declamazione drammatica, a' dì nostri ritornato a vita dalla Ristori con nocumento grandissimo dell' Arte. Uno dei molti difetti di questa donna egli è certamente quello di seguire col gesto e coi movimenti

del volto ogni lieve inflessione della parola. Vedetela, a maniera di esempio, nella Medea quando ella racconta a Creusa i suoi amori. La Poesia dice ch'ella rimase stupida e muta al primo sguardo del giovine eroe, ed ella si atteggia di fatti come fosse non persona viva, ma di sasso: la Poesia dice che erravano a caso le sue pupille, ed ella le fa errar nell' orbita come farebbe una donna-macchina; nel racconto si dice che l' amante la invitò a fuggire, ed ella sulla scena si muove come per fuggire: quando la parola afferma ch' ella se incontrasse il suo amante con altra donna farebbe loro quel che fa il leopardo nel cupo della selva, questa donna dà un grido feroce, pari a quello del leopardo. E simili sconcezze che io non voglio più esporre, poichè soffro soltanto a rammentare gli atletici movimenti con cui essa incompostamente sbraccia per esprimere lo squartare a brano a brano che il leopardo fa della preda. Ma non vi accorgete che l'idealità dall' Arte è deturpata con questi artifizi, i quali in ogni rappresentazione si ripetono con matematica eguaglianza? Non mai in simiglianti combinazioni, mandate alla memoria con studio grandissimo e appariscente, voi potete scorgere il calore della spontaneità e il fuoco del vero sentimento. Di fatti il sentimento artistico avrebbe operato ben altrimenti. Medea tradita, che

racconta i suoi amori, per quanto col potere dell'immaginazione voglia condursi a quei tempi e sentire gli affetti passati, è nientedimeno sempre Medea tradita, e come tale deve spargere sul suo racconto sempre un certo colorito particolare, il quale faccia trapelare il dolore e la rabbia di sotto alla narrazione dei primi amori. Se non v'ha dolore più grande che ricordarsi del tempo felice nella miseria, come dice Dante, segue che quanto più bello è il racconto della prima felicità, dei primi palpiti, e tanto più forte deve essere il dolore che quel tempo sia passato. La Ristori non porge al racconto siffatto colorito appunto perchè intende pedantescamente a rendere col gesto ogni parola, e a questo modo sperde il significato generale e produce una declamazione a guisa di mosaico. Su di quel mosaico vien passata in vero una certa tinta generale, ma è tinta antiartistica, poi che essa consiste nel porre la natura individuale dell'Attrice in luogo di quella reale del carattere che si prende a rappresentare. Di fatti la Ristori sin nella umile Pia *furoreggia* e grida e si arrabbia ed è altera come farebbe una Medea; la qual cosa nella rappresentazione è orribile a vedere, essendo scopo di questa la fedele esecuzione del concetto artistico. E se è vero che l'Attore non si può interamente dispogliare del

proprio animo nei tempi moderni, non è manco vero che se ne deve svestire almeno tanto da non porsi in manifesta contraddizione col carattere che incarna. Un' altra qualità di questa falsa tinta è nel ripetere in opposte situazioni, anzi così nella Commedia come nella Tragedia, alcune movenze convenzionali, un certo costante levar gli occhi al cielo e simili. Ritornando al costume di accompagnare col gesto ogni espressione poetica, io dico che cosiffatto manierismo scorda aver la parola di già per se stessa un valore, un significato, un'importanza, onde ella crede mestieri seguirla con gesto pedantesco, anzi che largo. Cosa contraria al naturale è per fermo questo ristoriano gesticolare, e l'Arte se deve allontanarsi dalla Natura, gli è per idealizzarla e non per sconciarla. Or siccome le cose contrarie al naturale sono di necessità convenzionali ed estrinseche, così la Ristori deve cadere necessariamente in tutta quella maniera di forme false, come a dire quadri, gruppi, pose e simili, le quali pose quando durano più del tempo ragionevole, dimostrano che l'Attrice vede in quell' istante non l' Arte, ma lo specchio in cui il mattino la sua vanità femminile si compiacque lungamente. Il tenere che la parola abbia duopo di essere renduta con simigliante gesticolare, il vagheggiare gli atteggiamenti

statuari, farebbe scendere la Ristori dal posto di Attrice a quello di Mima, se già la Mimica non richiedesse eziandio spontaneità, sentimento e calor vero. Nè è a dire che il fare scultorio sia acconcio a rendere la Tragedia greca, imperocchè la Fedra del Racine e la Medea del Legouvé non sono più le greche donne, ma queste trasformate dal sentimento moderno. Ma, mi si obbietterà, in qual modo questa donna ha conquistata una fama europea? Gli è vero che una fama siffattamente universale non è mica figliuola del capriccio, ond'è bene spiegarla anzi che darle la baja. Il pubblico si commuove ordinariamente per opposte forme artistiche, e ad un modo istesso manifesta le sue commozioni diverse. Il batter delle palme esprime tanto la sodisfazione che una Musica sollucherò le orecchie, quanto la gioja che altra Musica penetrò nell'intimo del cuore. Di ciò si può avere un'esperienza cotidiana. Spetta al Critico l' indagare la ragione motrice di quegli applausi, e nel caso della Ristori, io affermo che il fondamento dei plausi che le vengono largiti fuori d'Italia, è appunto nel vizio che abbiamo notato di sopra. Riduciamoci alla memoria, o Italiani, che questa gloria della Ristori non è creazione nostra, ma della Francia. Ora gli stranieri, ignari la maggior parte della nostra lingua, e quasi tutti

delle sue intime pieghe, han provato soddisfazione grandissima nell'ascoltare un'Attrice la quale col gesto ha fatto loro intendere una Tragedia scritta in lingua estranea alla loro. Eglino han reputato prodigio quello che era difetto. In Germania due grandi uomini mi lodavano a cielo la Ristori, e quando io domandai loro se comprendessero bene la lingua italiana, mi risposero negativamente, e soggiunsero che non ostante ciò compresero la Ristori. È egli possibile il giudicare di un'Attrice quando non s'intende a perfezione la lingua da lei parlata? Altri avrebbe arrecato in conferma dell' altezza della Ristori l' opinione di quei grandi. Inoltre gli occhi delle masse si lasciano agevolmente sedurre da tutta quella plastica della Ristori. Da ciò non voglio punto inferire che soltanto il volgo abbia fatto plauso a costei. Tra i suoi lodatori s' incontrano bene anche uomini di mente, ma o estranei all' Arte, o incapaci di sentirla, o senza una profonda conoscenza della lingua italiana, o con animo poco forte per resistere all' onda popolare. Del resto non è strana, ma piuttosto natural cosa, se tra questi reputati critici si trovino essere appunto quelli che hanno oltraggiato i nomi di Dante, dell' Alfieri e del Verdi. Ritornata la Ristori in Italia, gl' Italiani hanno accolto festevolmente questa Donna che rammentava agli stranieri la

loro Patria, nel qual plauso è da scorgere anzi l'amor nazionale che quello artistico. No, Italiani, un Popolo artista non dovrebbe mai per estrinseche considerazioni festeggiare chi reca danno all'Arte; nè noi abbiamo tanta penuria di patrie glorie che sia mestieri l'ardere incensi innanzi ai falsi idoli. Non scordiamo che i fati dell'Arte sono a noi affidati, e facciamo di custodire gelosamente questo fuoco santissimo, il quale col suo spegnersi, potrebbe aprire la tomba alla Vestale che gli sta a guardia. Alcuni mi affermano che la Ristori prima di uscir fuori dell'Italia non era sì esageratamente manierata, di guisa che io voglio credere che il bisogno di farsi intendere col gesto dagli stranieri, abbia di più corrotta la sua scuola falsa; ma è sempre da conchiudere, che sarebbe poco degno degl'Italiani l'accrescer gloria a colei che ritorna più indegna dell'Arte e di loro.

Queste cose io affermo per estendere un parallelo tra due tendenze, l'una della Musica e l'altra dell'Arte di rappresentare, ma non mai per porre in paragone il Verdi con la Ristori. Intendo bene che tra questi due nomi corre quell'istesso abisso che separa un'Arte intima, la quale si dirige al cuore, da un fare estrinseco, ammaliatore degli occhi soltanto. Inoltre le due tendenze sono

paragonabili solamente in un certo senso, e del rimanente si differenziano di gran lunga ; imperocchè l' una, dico quella della Musica, fa che questa volga all' Arte nobile, universale e suprema della Parola, di guisa ch'ella segna un eccesso in via di progresso, dove che l'altra tien modo che la declamazione scenda alla Mimica artefatta, e debbe tenersi come un eccesso in via di regresso. Arrogi che nel Verdi cosiffatto procedere è avvenuto accidentalmente e in un solo momento , dove che nella Ristori è maniera o scuola oltre ogni dire costante e falsa.

Mi si perdoni se recando quest'esempio ho sconfinato alquanto dai limiti segnati dalla materia del libro ; ma trattandosi di un' Attrice che occupa l' animo dell' universale, io non poteva rimanermi dal dimostrare la mia osservazione, e dal prevenire alcune obbiezioni possibili. Del resto io non ho notato che un solo dei vizi co'quali la Ristori offusca la bellezza dell' Arte, e quello che si poteva paragonare ad una tendenza nociva alla Musica. Gli altri difetti per altro si possono tutti ridurre ad una categoria generale , perchè scaturiscono sempre dalla contraddizione fra l' Attrice e l' opera di Arte , la quale contraddizione appresso la Ristori si manifesta così nel gesto come nella declamazione oratoria propriamente

detta, ovvero nell' arte di dire il verso. Amore dell' Arte mi ha fatto dilungare, poichè quando l'onda popolare è per essere turbata, credo che sia debito dei Pensatori coscienziosi di non ritirarsi spettatori egoisti ed inerti, ma di accorrere sollecitamente a salvare una massa facile a lasciarsi sedurre. Quanto più forte è il pericolo tanto più nobile è la lotta, più generoso l'ardire, più grande la ricompensa. Io so che al primo udire le mie parole mi si darà del matto pel capo, e forse il mio nome sarà lacerato da bocche oscene, ma verrà tempo che s'intenderà la verità di quest' idee e cesseranno le lodi vacue, irrazionali e declamatorie. Nè le mie idee sono solamente mie, imperocchè non mi sono ancora abbattuto in un uomo che abbia cuore o mente il quale non sia rimasto offeso dal manierismo della Ristori; ma di poi quasi niuno ardisce opporsi al grido della folla e confessare con fronte alta la propria opinione. Questa pusillanimità è bassa e grandemente nociva non pure all' Arte, ma eziandio alla Vita pratica, poi che abitua alla finzione, e scema nei nobili intelletti il sentimento della loro superiorità sul numero volgare. In ultimo io dico che l'Arte è collegata col carattere dei cittadini, in forma che quando questi sono corrotti da un' Arte estrinseca e manierata, perdono

eziandio nella vita cotidiana la spontaneità de' modi, e divengono comici in prima nella forma e dipoi nel fondo dell'anima. Un'Arte alta per contrario educa a forti e nobili sensi. Per tanto, e non pel valore intrinseco della Ristori, io ho tenuto discorso dell'andazzo con cui ella deturpa e prostituisce l'Arte italiana. Il Fato d'Italia consenta che tosto si levi un Attore grande e moderno, il quale sfanghi da'materiali ingombri, e illumini le masse colla purità dell'Arte.

Nella Musica, del pari che nell'Arte della rappresentazione, è da seguire la parola con fare largo, di sorta che si colga il concetto generale della strofa e questo si renda colle note, acconciandole a seconda delle parole individuali, in guisa però che non venga turbato lo svolgimento della frase fondamentale, la quale nelle sue trasformazioni deve eziandio permanere uguale a se. Nè in ciò v'ha contraddizione, perchè il concetto generale è formato dalle singole parole, e queste per l'inverso non sono che determinazioni di quello.

Ritornando in via dico che l'errore di seguire troppo prosasticamente la Natura o il Dramma, errore ch'è conseguenza di pensiero e di scopo nobile, io concepisco possibile nel Verdi, ma non mai che la sua Musa robusta e

severa dia nelle inopportune sdolcinature. Non posso credere che il Verdi abbia voluto con ciò carezzare e adescare l'universale, perchè non è suo costume, nè è natura ne' Sommi. A lui adunque è venuta meno l'inspirazione? Ma perchè? Quando un grande Artista erra, affrettiamoci da prima a vedere se è scusabile o spiegabile il suo fallo, anzi che muovergli vani rimproveri.

Tra i casi di convenzionalità esteriore o artificiale che si trovano nel presente Melodramma, è stato ripetuto a sazietà quello di un'amante che rompe in un'allegra cabaletta udendo di lontano la voce del suo amato. Forse non mai un Poeta ha pensato, o pensandolo abbia osato attuarlo, come sia per lo meno parimente naturale che la gioja opprima sì efficacemente l'anima da produrre il silenzio, o da non consentire altro che pochi e interrotti accenti. A questo modo avremmo avuto una certa novità in quella vecchia situazione: ma oibò! è rito che al largo debba seguir la cabaletta: e poi, e poi la prima donna strepiterebbe perchè le si toglie il destro di fare sfoggio della sua gola agilissima; e quel che è peggio, il pubblico non applaudirebbe. Ma, per Dio, si senta una volta la dignità dell'Arte, e si vegga che questa non deve prostrarsi ai pettegolezzi teatrali, che deve educare i cantanti e il pubblico;

, che val meglio il far bene quantunque se ne abbia per guiderdone il silenzio, che l'adulare le velleità avendone per compenso stolti e non consolanti plausi. Ciò dico in generale e non pel Verdi, il quale non mai opera in tal modo, e questa volta dal Poeta è stato condotto in errore. Di fatti, come ispirarsi in quella convenzionale e antichissima forma di cabaletta? Io tengo che un Artista riesce da meno di questa situazione a proporzione ch'egli è più grande, più serio. Cosiffatte combinazioni sono degne di qualche mediocre e inetto maestro che buffoneggia nella Tragedia, e che oggidì occupa l'animo del volgo napoletano; ma un Verdi dovrebbe sentirne l'inanità e comandare al Poeta di bandirle ormai. Coll'andar del tempo il pubblico si accostuma alla novità, e l'effetto cresce perchè più naturale. Un esempio ne offre l'istesso Boccanegra nel duetto al secondo atto tra il soprano e il tenore. L'antica usanza avrebbe imposto di collocare qui pel tenore una furibonda cabaletta di vendetta accompagnata dalle preci del soprano, con isconcio grandissimo dell'azione, poi che uno squillo annunzia il sopravvenire del Doge; ma in quella vece le poche e concitate note con cui ha termine il duetto, oltre che son più logiche, riescono eziandio ad un effetto nuovo e mirabile. Si osservi ancora che il

bellissimo Prologo del Boccanegra ha un fondo poetico più libero dell' usato, anzi privo affatto di quel che i Maestri chiamano il pezzo. È tutto un pezzo di musica, un quadro. Adunque è mestieri riformare il Melodramma se si vuole che la Musica progredisca, senza por mente alle transitorie opposizioni che s' incontrano in ogni rinnovamento.

Ragionando del Boccanegra, avvegnachè io il faccia come per incidente, nientedimeno non posso rimanermi dal notare un errore che più di una volta incontro in questo lavoro, dico di quell' antica e leggiera costumanza di rompere la frase in controsenso dell' intimo significato dei versi. A quel modo che la vecchia declamazione usava di far pausa alla fine del verso, non importa che l' ultima parola fosse modificatrice della prima del verso seguente, parimente si vede nel Boccanegra che la frase si ferma quando il discorso continua. Ciò è artifizioso ed inverosimile quant' altro mai, e nell' Opera menzionata turba, per esempio, la bellezza della cabaletta nel duetto tra il soprano e il basso al primo atto. Convengo ch' è mestieri ubbidire alle leggi del ritmo, ma il grande Maestro di Musica può pretendere che il Poeta disponga altrimenti le parole onde non si dia in simigliante sconcio. Adunque nel Boccanegra incontriamo due estremi, imperocchè da una parte

il Verdi dà talvolta, contro dell'usato, ne' motivi superficiali, e dall'altra straripa nella forma drammatica, o meglio, pedissequa di troppo delle parole. Ma non vediamo punto quel difetto di melodia che altri vorrebbe notare, se già per melodia non si voglia intendere la tarantella; scorgiamo invece una profonda stromentazione e alcuni pezzi grandissimi che a me pare segnino un progresso evidente nel suo stile, e lo facciano di più avanzare verso quel punto medio di cui abbiam parlato nell'Avvenire della Musica. Io sento nel Boccanegra l'aura dell'Alemagna, rimanendo tuttavia in Italia. Il Dramma è seguito molte volte con mirabile determinazione senza che venga offuscata la purità della melodia, e nell' orchestra non v'ha strumento il cui suono sia accidentale, di guisa che tu il possa togliere impunemente, poi che togliendolo rovinerebbe il tutto di cui esso è parte integrante. Ciò non è cosa nuova nel Verdi; ma in quest'Opera il veggo seguire siffatto metodo con maggiore decisione; se non che quel barcollare qualche volta tra stili non contrari, ma contradditori, toglie un poco alla sua Musica la vita dell'unità. Infine, per conchiudere, dico, che se da questa Opera si eccettuino due cabalette, la stretta del finale al primo atto, e qualche altra cosa accidentale,

il rimanente forma un progresso nell' Arte. L' Arte musicale italiana è da meno dell' alemanna spezialmente in due ragioni di composizioni, intendo nella potenza dello strumentale e nella cura di rendere quelle piccole scene, fatte a guisa di quadri, ove è solo il recitativo. Ora il Verdi col Boccanegra usa ed elabora lo strumentale colla perizia alemanna, aggiungendo di più la melodica bellezza del fare italiano, e pone ogni suo studio a dipingere le scene predette, nel che riesce mirabilmente; tanto che a me verrebbe genio di porre o nudo tutte le intime bellezze di quest' Opera se non temessi di sconfinare; onde mi rimango a compiangere quelle anime, non anime, le quali non sentono la profondità delle note pellegrine che ha creato il Verdi. Il suo tentativo è adunque nobile, ed io esclamo: Segui, o Grande, fa di smentire, te ne scongiuro, quelle parole che mi dettava una certa esperienza e una ragione forse severa di troppo; colle quali parole io affermava che ogni Artista segna una forma e va via, l' Arte non vedendo altrimenti che nella forma da lui creata: continua, poi che tu non muti forma, ma la sollevi a maggior perfezione: ardisci, e slaccia il Melodramma dalle convenzionali pastoje. Oh non lasciarmi credere che la

tua Musa invecchi, che la Dea dell' Arte sorrida soltanto alle fronti giovanili, che noi non più saremo commossi profondamente dalle tue progredite creazioni, e che altro capo dovremo ornare del lauro musicale! E bada alla scelta del Poeta e del soggetto. Che la tua nobile Musa sdegni di ornare uno scempio librettaccio, e non obblii che le passioni a cui ella s'inspirò meglio, furono le nostre passioni, il luogo in cui si elevò sublime fu il ritiro casalingo di una solitaria dimora, ove un'Anima sola era tutto l'Universo. Noi moderni abbiamo bisogno di veder noi stessi sulla scena, vogliamo assistere ai Drammi che nella vita svolgiamo ogni giorno, poi che pur diamo materia ad Arte, e fummo di già troppo pazienti nel vederci trascurati, incompresi, stimmatizzati col nome di prosastici, e nell' esser sempre e poi sempre spettatori della continua rappresentazione di Età decorse.

Stando in sul discorso del Boccanegra cade in acconcio il dire ai cantanti, ch'eglino nelle condizioni attuali della Musica è mestieri imparino di più a comprendere il significato delle parole poetiche, e a renderle non pure coll'espressione nel canto, ma eziandio colla verità nell'azione. Cantar bene non è ripetere macchinalmente le note senza dare in errori tecnici, ma elevarsi a

rappresentare drammaticamente il personaggio, ritornando a creare l'opera dell'Artista colla vita della esecuzione. In quella vece è vezzo di credere che cantar bene sia l'urlare a sproposito con voce secura. Io vorrei proporre di non concedere il posto di cantante se non a coloro i quali han fatto esperimento di sapere interpretare e declamare un componimento poetico, imperocchè senza di ciò le opere drammatiche non troveranno il veicolo per commovere l'animo degli spettatori. Per questo difetto si dovrebbe levar la voce contro alla più parte de'cantanti attuali, e non per la moneta che essi domandano; essendo questo ultimo fatto non mica un abuso, ma per contra una conseguenza del principio economico dell'offerta e della domanda. Tutti amano la Musica, molti sono i Teatri e pochi i cantanti egregi; onde siccome il valore cresce in ragion diretta della domanda e in ragione inversa dell'offerta, così il prezzo de' cantanti deve di necessità aumentare grandemente.

A proposito del Boccanegra voglio esporre un' osservazione che io ho sempre fatto assistendo alla rappresentazione dei grandi lavori di Arte, ed è, che spesso il pubblico napolitano resta morto dinanzi alle vere bellezze, e dà in furore su' frivoli motivetti. Così i larghi

in cui vi ha intimità di passione, rimangono inosservati, e le cabalette frivole danno il farnetico. Il che nasce da un'educazione artistica poco profonda, e dal vezzo di muovere in teatro senza brigarsi più che tanto di quel che avviene sulla scena. Se la Musica oggidì segue la Poesia, se il suo pregio più grande è nel renderla convenientemente, in qual modo può intendere la bellezza di un pezzo colui che non sa l'idea che esso è destinato a rivelare? Oltre dell' educarsi collo studio dei grandi lavori dell' Arte in generale, profittevole di assai sarebbe adunque il costume di seguire la Musica col Melodramma alle mani, senza di che si rimane spensierato in teatro, e solo si dà segno di vita quando una brillante cabaletta viene a titillare il timpano. Ma qui mi dirà alcuno, che si va in teatro per uccider la mattana, per sollazzarsi festevolmente, e che la bella Musica sia quella che abbia dovizia di motivi che si possano agevolmente canterellare dopo una prima udizione. No, no. Il Teatro è scuola, è Tempio dell'Arte, anzi che vuoto passatempo. Se non altro vi solletica che il leggiero divertimento, andate pure a strisciare nei profumati salotti del nobile, pascetevi di basse dilettanze e beatevi alla vista di procaci pose, ma non venite a contaminare la maestà

dell'Arte. E se fosse Arte bella l'Arte superficiale delle leggiere cantilene, si potrebbe dedurre per analogia, che ogni misero poetino sarebbe da più dell'Alighieri, perchè questi sforza a meditare, dove che quegli è inteso sonnacchiando. Nell' Arte è lodevole la chiarezza, e nella Musica la fattura semplice dei pezzi, ma chiarezza e semplicità non son mica sinonimi di vuotaggine. Del rimanente non è da sdegnarsi se appresso una parte degli Italiani sia venuta in favore certa Musica triviale; nel quale sdegno incorrono tutte le anime alte e profonde, imperocchè è natural cosa che al volgo debbano tornare accette le cose volgari. Nientedimeno sarebbe a desiderare che questo volgo scemasse, che si salisse ad una comprensione più elevata dell' Arte, e soprattutto che innanzi di ragionare sull'Arte si avesse uso e notizia delle cose artistiche. In quella vece non v'ha alcuno il quale non si creda nel dritto di sentenziare in fatto di Musica, parendogli che a ciò basti l'avere orecchie, non ostante poi ch'egli tutto il giorno sciupi la vita nei caffè , e non sappia punto quel che sia l'Arte o la Musica. A questo modo vengon su le inutili e fastidiose discussioni, in cui ciascuna parte s' incaponisce a fare strazio della Scienza dell' Arte, anzi del Dizionario. La discussione è bella, e dall'attrito

delle opinioni contrarie rampolla la Verità; ma è mestieri si eserciti fra uomini addestrati nella Dialettica, e conoscitori del soggetto che prendono ad esaminare, (veramente io obliava che tutti reputano di essere conoscitori) e che sappiano esser grande e nobile l'abbandonar la propria opinione quando questa non è in pace col Vero. Le discussioni riusciranno a nulla sino a quando di sopra al trionfo della Verità si porrà quello della personale vanità. In cosiffatte palestre tu vedi certi barbassori spacciare alcune sentenze piacevolissime ad udire; e spesso un Critico improvvisato stima di aver scoperto un nuovo mondo quando può osservare che in una determinata Opera sieno alcune reminiscenze, come dicesi; quasi che agli Artisti di Musica non intervenga l'istesso che agli scrittori di prosa, i quali quando è necessario, ripetono un loro pensiero, esponendolo diversamente, qualche volta s'incontrano senza saputa negli altrui concetti, e altre volte, cadendo in acconcio, si avvalgono con piena coscienza di concetti rinvenutialtrove, e li rivestono poi della propria forma individuale. Fra le persone rispettate, i Maestri di Musica vi hanno buona parte, tanto che ognuno crede di ridurvi al silenzio recando in sostegno della sua opinione il giudizio di

qualsiasi maestrino o macchinale strimpellatore di orchestra. Fo di berretto ai Maestri quando discorrono della Tecnica, ma eglino non possono seder giudici di quella parte importantissima della Musica che riguarda l'espressione del sentimento, la quale è cosa affatto letteraria. Come persuadersi che certi maestri, i quali a fatica sanno l'abbicì, possano intendere l'intimo significato di un Dramma e vedere se la Musica il rese acconciamente, sol perchè sono esperti nel Contrappunto? Se la sola Tecnica colle sue regole stabili fosse sufficiente, le opinioni dei Maestri intorno alla bellezza di un' Opera non sarebbero contraddittorie al pari di quelle della massa. Convengo che si trovino essere alcuni Maestri capacissimi di portar giudizio sul valore estetico di una Musica, il che avviene non pure perchè li soccorre una grande spontaneità e profondità di sentimento artistico, ma bene anche perchè eglino hanno elargato il campo delle loro conoscenze mediante gli studi letterari. A cagione di quella profondità, parrebbe che i grandi ingegni creatori dovessero essere giudici in fatto di Arte, ma si badi che altro è fare e altro è criticare, e che gli Artisti di prim'ordine sovente veggono l'Arte solo nella determinazione che essi le hanno data, e malagevolmente

l'esclusivismo del sentimento li rende acconci a svestirsi della loro potente individualità, per adagiarsi pieghevolmente nelle altrui forme, e valutarle.

Adunque io riassumo e dico che, salvo le accidentali eccezioni, i Maestri non possono sentenziare sul valore, diciam così, sentimentale di una Musica; imperocchè i grandi veggono di troppo se nell'Arte, i mediocri non intendono la profondità poetica del Dramma o altro, e gli esecutori, come esecutori, sono allo spesso macchine; e se non sono tali, il cuore li domina solamente e non il cuore collegato colla Ragione calma ed esperta. In questa credenza mi ha condotto non pure la mente, ma eziandio l'esperienza quotidiana. Classificare un'opera di Arte è ufficio del Critico, il quale ha un'anima unicamente per renderla cedevole a tutte le razionali forme del Bello, ed una Ragione usata allo studio dei grandi lavori artistici e guidata dalle regole assolute della Scienza dell'Arte. Ma per altro in questo paese da taluni non si crede nella Scienza o Filosofia dell'Arte, e si fa un'impudente professione d'ignorare una disciplina che s'insegna nelle principali Università di Europa, e che ha occupato le menti de' grandi Pensatori dell'Umanità. Pertanto noi difettiamo di Critica e di Arte profonda. Non v'ha miserabile scrittorello il quale

non lanci il suo motto, e udendone a parlare non rida tra' baffi, dicendo di non intederne, senz' accorgersi che è vergognosissimo di ridere di quello che non si sa. Che la folla pensi a questo modo è forse cosa naturale, ma che coloro i quali si gridano letterati non credano alla Scienza della Letteratura, è un indizio evidente di troppo della loro ignoranza ed inettitudine. Io vorrei dimostrare a questa turba, con un dialogo in forma platonica, ch' essa o deve condannarsi al silenzio, o parlare di Arte come di un manicaretto, dicendo: mi piace questo, non mi piace quello, o cadere in una proposizione estetica quando vuol giudicare. Tutti coloro che ragionano sull' Arte fanno una teorica dell'Arte; e, cosa da osservare, ciò interviene sinanche a quella gente che non crede punto nell' Estetica. Di fatti, costoro vi diranno che non vi può essere una Scienza dell'Arte, poi che l' Arte è materia di sentimento e non di Scienza; e con quest' affermazione hanno di già costruito, senza loro saputa, una teorica dell' Arte, ovvero una loro Estetica. Parimente gli Scettici non possono negare altrimenti l' esistenza di qualunque *affermazione*, che mediante una proposizione negativa in apparenza e *affermativa* in fondo, il che è manifesta contraddizione. Lo Scetticismo estetico è in conseguenza un Sistema estetico, come lo Scetticismo

filosofico è Sistema filosofico. Adunque tutti gli scrittori che vogliono ragionare sull' Arte fanno uso di Estetica a modo loro, e chi la nega si dà la zappa sul piede. Del rimanente io credo che sia spiegabile il dispregio in cui questa Scienza è venuta presso taluni, imperocchè costoro hanno creduto che sia Estetica il parlare a sproposito di Arte che allo spesso fanno i Giornali, o quell' avvolgersi in uno stile sibillino. Ma in vero non si dovrebbe sentenziare di una Scienza se non quando si ha la coscienza di averla studiata a fondo.

Compagno del grande Artista sarà dunque il Critico profondo per alti concetti e per inesauribile sentimentalità. Egli toglierà la veste simbolica dell' Arte, come il Naturalista spiega alle genti la parola fenomenica della Natura. Entrambi tenendosi stretti per mano, procederanno con fronte impavida e pieni della loro idea artistica o scientifica tra gli urli dei molti profani e gli applausi dei pochi eletti. Ogni nuova riforma dell' Arte, come ogni nuovo trovato debbono incontrare per necessità l'opposizione della folla usata ad altre forme, ad altri pensieri; onde di questi ostacoli l' Artista e il Critico non debbono dolersi, ma superbire; e se v'ha cosa da poterli conturbare, sia questo piuttosto il precoce plauso. Generoso è l' ardire di colui che specula nel Vero, nel Bello; nè v' ha solitudine più alta di quella in cui dimora chi si occupa di

questi studii. Sì, la società si addolora di avere sconosciuto i grandi Artisti ed i grandi Scienziati; poi s'inchina ad essi rispettosa, e allora è da gioire degli onori strappati colla forza del Vero. Agli egregi, ai nobili ingegni tributate amore e rispetto, e andate cauti nel portar giudizio dei loro lavori. Oh la folla non sa gli spasimi della generazione intellettuale, l'ambascia della ricerca, la febbre dell'incarnare un concetto. Se un solo di questi sentimenti sfiorasse il suo cuore, ella bacerebbe tremante quella fronte su cui siede un alto pensiero, e risparmierebbe al grande il dolore, a se la vergogna. Per quanto un Pensatore spassionato si persuada che sia necessaria e naturale questa quasi pigrizia che ha l'universale di seguire gli ardimenti degli Artisti e Scienziati novatori, questa lentezza nel comprendere i loro concetti, nientedimeno un'anima nobile di ciò si accora e quasi sdegna. E dico il dolore, non mica perchè il grande uomo si attristi della sua opera, ma a cagione di quella malinconia che prova ogni spirito gentile nel vedere che una parte grandissima dell'Umanità rimanga morta dinanzi alla vitalità del Bello e del Vero, e che solo i pochi comprendano la profondità del suo trovato. Tempo verrà che quei pochi lo spiegheranno alle genti, e tutti

colla fronte dimessa loderanno lo scopritore di nuovi Veri e di bellezze artistiche. Allora sarà desiderato il suo sguardo, invidiato colui che gli serrò la destra, e la sua modesta stanzetta non sarà capace di contenere la folla varia che si contende l'onore della sua parola. Una gente inetta, un volgo spesso si accalca in quelle soglie, e si prostra e fa mille atti indecorosi; al contrario dell'uomo nobile il quale si tien lontano dalla plebe e porta pei grandi la venerazione in cuore e la sería dignità in fronte; ma sempre è da benedire quell' Uomo, Artista o Pensatore ch' egli sia, il quale fu causa che anco i dappoco apprezzassero la bellezza dell' Arte. Ma sino a quando dura cotesta lotta tra il pedantismo e l' Ingegno innovatore, si abbia pei forti la franca e rispettosa parola; per gl' inetti la noncuranza; pei maligni il compianto nel cuore ma la saetta sul labbro, a fine che con braccio robusto si possa svellere quell' erba che agevolmente mette le barbe nei vergini terreni; per qualunque nemico si abbia poi un generoso perdono. Ed io nell' abbandonare il lettore imploro questo perdono da tutti quei nobili intelletti che ho potuto involontariamente offendere nel corso di queste meditazioni, come rendo grazie a quelle anime gentili e robuste che incontrai

nel mio cammino, e che circondano la mia esistenza, poi che elle mi porsero fede nella virtù, in me stesso, e fecero che nell'animo mio non mugisse la tempesta dell' odio, nè sonnacchiasse l' impassibile scetticismo, ma verdeggiassero l' Amore e la Carità alcuna volta interrotti solo da sdegno certamente non ignobile.

Addio, lettore. Me felice se questo mio libro concorrerà un giorno all' avanzamento dell'Arte. Altrimenti abbilo come il sospiro solitario di un cuore amante del Bello, e se non vuoi seguirmi, amami almeno.

FINE.

Avvertenza

A pagina 29	*verso*	1	epperò se si vede	*leggi*	epperò si vede
« 49	*nota*		Ester	«	Erster
« 55	*verso*	1	proposizioni	«	preposizioni
« 70	«	4	dal	«	del
« 136	«	4	nelle sue Cabalette	«	nelle Cabálette
« 174	«	18	frase somigliante	«	frase quasi somigliante
« 192	«	21	dirla:	«	dirla,

CONSIGLIO GENERALE

DI

PUBBLICA ISTRUZIONE

—

Napoli 1. febbrajo 1859.

Vista la domanda del tipografo Raffaele Ghio, con la quale ha chiesto di porre a stampa l'opera intitolata: LA RAGIONE DELLA MUSICA MODERNA **per Niccola Marselli.**

Visto il parere del Regio Revisore D. Gaetano Crisanti;

Si permette che la suindicata opera si stampi; ma non si pubblichi senza un secondo permesso che non si darà se prima lo stesso Regio Revisore non avrà attestato di aver riconosciuto nel confronto esser l'impressione uniforme all'originale approvato.

Il Consultore di Stato Presidente provvisorio - CAPOMAZZA

Il Segretario generale - GIUSEPPE PIETROCOLA.

COMMISSIONE ARCIVESCOVILE

PER LA REVISIONE DEI LIBRI.

Nihil obstat
JANUARI RUSSO
Censor Theologus

Imprimatur
Pel Deputato
LEOPOLDO RUGGIERO *Segretario*.


BOSTON PUBLIC LIBRARY
3 9999 08740 616 9